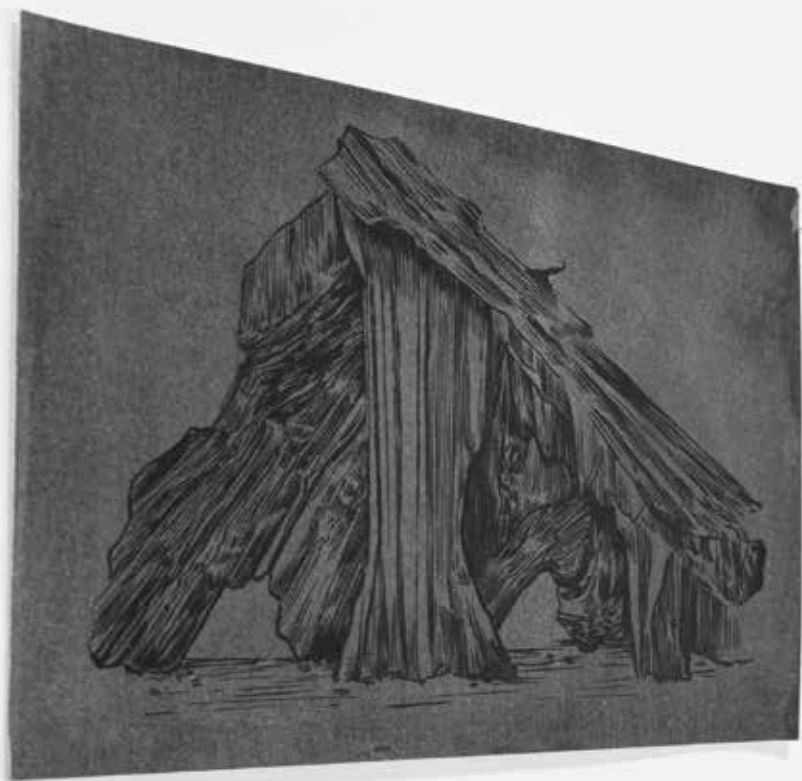


LA MUERTE Y EL CIEGO

CRISTINA RAMÍREZ

Sala de Exposiciones del PTS

Del 19 de mayo al 7 de julio de 2017





ÍNDICE

NATURALEZA INFINITA Y EXISTENCIA EFÍMERA EN EL DIBUJO EXPANDIDO DE CRISTINA RAMÍREZ Belén Mazuecos	9
<i>HACIA LO ABSOLUTAMENTE SECO.</i> UNA FANTASÍA NOCTURNA Y DESAFORADA DE JESÚS ZURITA A PARTIR DE LAS OBRAS DE CRISTINA RAMÍREZ PARA LA EXPOSICIÓN «LA MUERTE Y EL CIEGO» Jesús Zurita	13
Traducciones	54



NATURALEZA INFINITA Y EXISTENCIA EFÍMERA EN EL DIBUJO EXPANDIDO DE CRISTINA RAMÍREZ

El proyecto expositivo «La muerte y el ciego» de la artista Cristina Ramírez presenta los resultados de la investigación realizada gracias a la obtención de una de las Ayudas a la Producción Artística, concedidas por la Universidad de Granada a artistas emergentes en su primera edición. La muestra, organizada y producida por el Área de Artes Visuales de La Madraza-Centro de Cultura Contemporánea de la UGR, con el apoyo del Proyecto de I+D+i «Artes visuales, gestión del Talento y marketing cultural: Estrategias de construcción del branding y desarrollo de una network Para la Promoción y difusión de jóvenes artistas» [Ref.: HAR2014-58134-R] del Ministerio de Economía y Competitividad, presenta varias series de dibujos realizados con tinta china sobre papel que trascienden su propio soporte, desbordando el espacio expositivo hasta configurar una intervención mural *site specific* (que dialoga con el paisaje que circunda la sala), y tomar cuerpo en una singular pieza escultórica. Su proyecto personal reflexiona, a través de un conjunto de veinte piezas, sobre la representación del horror cósmico producido por el impacto de fuerzas de orden sobrenatural en parajes inhóspitos y despoblados, carentes de cualquier vestigio de vida.

Los escenarios contruidos por la artista representan naturalezas, paradójicamente, preñadas de artificialidad. Cristina Ramírez logra generar un espacio envolvente de desasosiego, desolación, devastación y muerte que abruma al espectador y lo aboca a una inmersión total en el pesimismo y el desamparo.

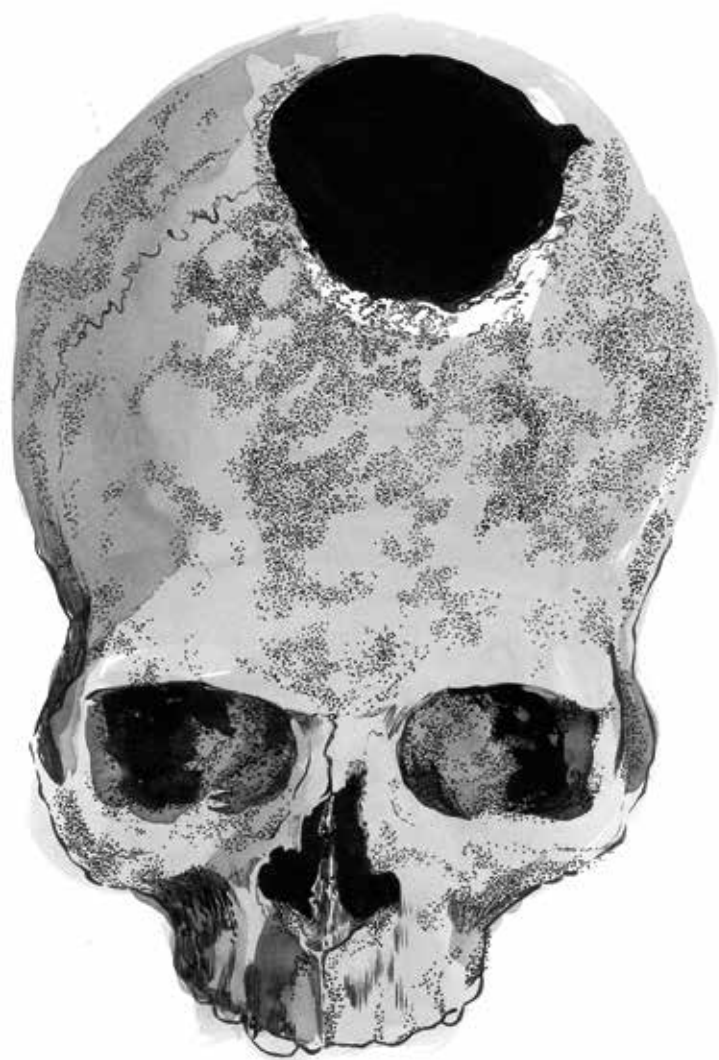
Su poética, estrechamente emparentada con la del artista Jesús Zurita, plantea un elegante equilibrio entre abstracción y figuración, lleno y vacío, minuciosidad y profusión de detalles y economía de medios, transparencia y opacidad, luz y sombra... expandiéndose y superando los límites del papel y de la propia arquitectura... como sucede en los proyectos de dibujo expandido de otros referentes del panorama internacional con concomitancias con el trabajo de Cristina Ramírez, como la artista etíope Julie Mehretu.

La representación del paisaje en el interior del espacio expositivo conecta con el paisaje exterior donde se imbrica la sala, estableciendo un sugerente diálogo. La angustia existencial que rezuma en la obra de Cristina Ramírez se hace permeable al entorno y, como sucede en los paisajes románticos, las emociones y sensaciones que inspira se proyectan en el espectador embargándolo.

Belén Mazuecos, Directora del Área de Artes Visuales.

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea. Universidad de Granada.

En página 8: **Aire frío** (detalle) 2017. Acrílico sobre muro. 3 x 11,4 m
En la página siguiente: **Sin título (colofón)** 2017. Tinta china y acrílico sobre papel. 35 x 25 cm



HACIA LO ABSOLUTAMENTE SECO. UNA FANTASÍA NOCTURNA Y DESAFORADA DE JESÚS ZURITA A PARTIR DE LAS OBRAS DE CRISTINA RAMÍREZ PARA LA EXPOSICIÓN «LA MUERTE Y EL CIEGO»

1- El camino hacia el paraíso, el camino hacia el infierno y el camino hacia la desaparición

El cruce de estos tres magnos caminos sitúa pertinentemente al espectador en esta propuesta de Cristina Ramírez. Y en su relato, naturalmente. Justo en el mismo dintel que habilita el paso hacia la exposición, podemos marcar un exiguo punto de partida donde estos caminos hacia las cosas últimas nos son equidistantes. Todo paso que demos a partir de este punto exacto, enhebrando las habitaciones y las obras que albergan, desestabilizará progresivamente la «ecuanimidad vial», desvelando una realidad inevitable: en las postrimerías de lo que somos, uno de estos caminos contiene a los demás y este se revelará carente de toda ingeniería, adaptándose sinuoso al paisaje que va describiendo. Los pasos que acumulemos en los diferentes recorridos licuarán los artificios y sus imposturas, y fluirán marcando el cauce por el que caminaremos.

La muerte es una aparatosa arquitectura situada en un territorio cuyo sentido es el tránsito. La muerte se construye desde la acumulación desafortada del ornamento: las historias e imágenes que hemos segregado culturalmente a lo largo de milenios se compactan tumoralmente sobre una estructura nimia, de ingeniería escueta y ajustada a la silueta de alguien concreto, una persona específica que camina hacia este lugar combado y chirriante por el peso de tanto miedo y fascinación. Y somos nosotros los que llegamos: lector, espectador y diletante. Uno y trino. Además, parece que encajamos. Apenas entramos cuando ya hemos salido. No hay una habitación siquiera. De nuevo, hemos cruzado un dintel.

No tiene sentido permanecer en un lugar así. Los dinteles están hechos para pasar de una estancia a otra; para ir de un estar a otro. Por eso convendría situarnos. Esta arquitectura tan básica como descomedida se yergue en la provincia del morir, que es un territorio trazado por muchos caminos, más o menos tortuosos, pero todos radiales a esta puerta desbocada que debemos franquear. Iluminemos el ánimo para citar, por fin, a la vida, que nos aporta los sentidos y significados durante el recorrido de este páramo. Pero no nos engañemos, la vida no es nada en sí misma. Para esta inflada alegoría no es otra cosa que un heterónimo del gerundio definitivo: solo *muriendo* podemos sabernos y tener constancia de nosotros mismos y de las circunstancias que nos implican. Durante el proceso de morir tenemos la certeza de estar vivos. Nos estamos muriendo vivamente por estos caminos erráticos. Hasta que llegamos a la teatral puerta y esta vitalidad huye arrugada y un poco agachada por el mareo que produce un gesto tan repentino. Nos quedamos en el luctuoso dintel

sin los sentidos refrendadores y la utilería significante; el mármol del gerundio des-
ova el alabastro del participio y bajo su nuevo mandato damos nuestro primer paso
hacia esa vereda única imbuida de todos los caminos a nuestras espaldas.

Cristina Ramírez nos advierte, querido lector, que a esta *exposición*, se viene muerto.

2- Marte. Ares. Areografía

Pero ¿dónde quedan el infierno y el paraíso en esta opereta? Nos han acom-
pañado durante toda la vida de tantas maneras que forman parte de lo que
somos. Desde este embotado dintel no se divisan resplandores en el horizonte
que delaten su promesa. Quizás porque el paraíso y el infierno se nutren del re-
cuerdo de lo vivido; de sostener hasta el infinito aquellos asuntos que nos fue-
ron gratos en vida. O de aislarnos de ellos, de su disfrute y solaz, condenándo-
nos a recordarlos eternamente. Y es que el problema tanto del paraíso como del
infierno es que son eternos. La conjugación de asuntos como nuestras vivencias
y la memoria de ellas en el tiempo de lo infinito, de lo que supera la vida, signi-
fica renunciar a la esencia que realmente nos incumbió y otorgó nuestra identi-
dad: el cambio. Permanecer en la *mismidad* es la más pura manifestación de la
ceguera, que nos impedirá distinguir lo que deseamos de lo que no, frustrando
el amar o el desesperar. El llamado amor de nuestra vida son, en realidad, *los
amores* de nuestra vida, sujetos a los cambios inherentes del existir. Lo mismo
ocurre con el dolor y la pena, que son plurales y singularmente especiados
según envejecemos. Perder los límites de lo propio en las aguas de *lo mismo* es,
sencillamente, desaparecer. Permanecer en el paraíso y en el infierno implica no
poder amar ni sufrir, no ser quienes somos en definitiva. Todos los caminos nos
llevan, por tanto, a la desaparición. Tras la muerte, la identidad se disuelve en
la eternidad. Tenemos que desaparecer. Sin horror ni éxtasis. Con un caminar
certero avanza el que asume este designio. Este es el rictus de los presentes
dibujos, el que Cristina Ramírez ha reconocido en la mueca del mundo.

Vamos a encontrar ciertos lugares en esta exposición. Lugares conectados en
un territorio yermo, donde la arena se extiende contra las rocas y las rocas se
asocian para mostrarnos que debería haber alguna lógica en este *aquí* que ho-
llamos a través de la sala. Túmulo, cráter y gruta serán, en esta secuencia, una
suerte de alquimia hacia la *nada*.

Es curioso este entorno cuando asumimos que no hay nada que proteger. Ya
estamos muertos y no tenemos que cuidar ni cuidarnos. No hay apocalipsis.
No hemos sido juzgados. No hay bestias. Podemos enfrentar y asumir todas
las magnitudes, incluso aquellas cuya comprensión nos aterrorizaba. Tampoco
hay triunfo, pero nos da igual. En realidad, este es un asunto que en vida
disfrutábamos como puro anhelo porque cuando realmente sucedió no fuimos
conscientes de ello. Quizás añoremos los logros, pero acto seguido las grietas y

los agujeros en el suelo que nos rodea se apresuran a desmentirlo. Nos permiten, por otro lado, conservar la mirada para acompañar el peregrinaje. Rocas, arena, viento y horizonte. La arena nos ignora y se asocia con el viento como un perrillo detestable. Ares está en el viento. Es el hálito eterno ajeno a respiración alguna. Cuando sus labios cianóticos muestran las encías, nadie puede alzar la mirada; la arena se abalanza atroz sobre un horizonte peristáltico que muta el paisaje. Ares ansía una erupción porque los estallidos otorgan el ofuscamiento primordial que le permite dormir. Ares desea lo que Marte gobierna. Marte está en las rocas y mira sin entendimiento, como los necios y las montañas. Permanece recostado, consciente del centro y de la circunferencia; de las iras que pergeñan su masa. Del volcán. El frío que no sentimos está en la mirada de Marte, la mirada simétrica y homogénea de las esferas. Podemos permanecer aquí sin ahogo, pero no nos sentimos bendecidos.

Cristina Ramírez ha buscado y rebuscado para dibujar este paisaje. Aquel que Ares y la arena han dejado al desamparo bajo la noche marciana. Nosotros aún seguimos al raso. Quizás el ensimismamiento sea el estado apropiado para nuestra fúnebre condición. Y nos lo hemos permitido. Ahora sigamos.

3- Karst

Estamos con estos dibujos en el poniente absoluto. Cristina Ramírez muestra una especial noción de lo exacto en las descripciones de esta exposición. Podemos desglosar sus recursos plásticos en texturas y tinieblas vertidas desde la línea, todopoderosa en su obra, y desde la mancha, que impregna el papel como penumbra, una penumbra suficiente para que alcemos las manos y nos acompase el palpar con el andar. La artista modula las líneas en bloques de paralelas que prestan menos atención a las formas que describen que a la vibración subyugante a la que dan lugar. De alguna manera el espectador tañe con su mirada la superficie de estos papeles a través de las miles de líneas que componen la escena. Las escenas que revela la obra de Cristina suelen carecer de una unidad de lugar natural y coherente; hay una desarticulación constante que se aleja de la representación y el análisis para sencillamente despojarse de toda habitabilidad y trocar el drama de los asuntos del mundo por el horror de lo absolutamente ajeno, el ojo lacrimoso por la mirada sin pupilas. El epiléptico es testigo de los huecos que separan las piezas de lo real, el esquizofrénico cubre estos huecos con las narraciones que le proporciona la alucinación, el muerto camina estos territorios minados de grietas, agujeros y espejismos con seguridad, aunque no libremente. Creo que esto es un nudo que sujeta las escenas de Cristina Ramírez y que me permite estar en sus mundos más allá de lo lógico o las crónicas. Y ya que he citado el nudo, creo oportuno destacar otra variable gráfica que he reservado por su particularidad en esta obra: el punto. Cientos de puntos que de vez en cuando suplen a la línea en la descripción de texturas o ambientes. Visualmente ligado al preciosismo, el punteado como

representación supone un cambio de ritmo notable. De la velocidad implícita en la línea nos paramos en la recreación morosa del punteado sobre un área concreta que la artista quiere desligar de las demás, anunciando que quizás allí el comportamiento de la mirada debe ser otro. Una especie de aviso. Como un enjambre junto a un túmulo.

Asociamos el túmulo al silencio funerario. El túmulo es solemne y silencioso. Su encuentro inesperado nos condiciona el paso, demorándolo con una cautela irrelevante. Las rocas, que en este entorno plumizo clasificamos como surgidas y caídas, todas esparcidas, ahora se recogen y amontonan buscando el alzamiento y la construcción. El silencio del túmulo evidencia la intención ahora muda de una voluntad que dedicó sus recursos a esta empresa. No nos consideró, por lo que se blinda a nuestra presencia, particularizando este silencio de arena y piedras. No estamos en un silencio consecuencia de la ausencia de sonidos, de hecho atribuyo a los dibujos de Cristina Ramírez un ambiente quedo en el que cada objeto tiene sonido, pero un sonido lejano de la onda expansiva, más bien queda adherido a aquello que lo emite como una especie de etiqueta identificativa. El silencio del túmulo tiene que ver con el callar, con el acto consciente de misteriosa voluntad que nos aleja sin distancia. Algo hay en los huecos que contienen estas rocas apiladas y enfermas por la erosión de un fantasmagórico fluido primitivo, cuya memoria está glosada en los canales internos que las atraviesan. Ocultas a nuestra mirada, estas rocas juntadas en el túmulo conectan con afilado misterio las oquedades y vías que describen sus honduras y las tornan capilares y venas, creando un sistema de irrigación para lo definitivamente yermo. El túmulo es el monje kárstico cuya identidad calla.

Girando sobre nuestros talones de muerto, ofrecemos a nuestra nuca las piedras huecas y secas censadas en el túmulo, junto al enjambre. La nuca descubre en el enjambre la aberración de estar muerto y quieto, y sin embargo poder refrendarse como la totalidad coordinada y errática de una voluntad avisada. Un asco nasal derivado en arcada sería lo apropiado por habernos reconocido brevemente en esto. Pero las observaciones de las nucas, como bien es sabido, son espurias porque carecen de mirada y su juicio siempre está en retirada. La misma retirada que nos encamina hacia la siguiente estructura que la lógica de esta excursión incierta nos impone. Llegamos a un cráter. El cráter se nos presenta con un diámetro asumible para nuestra zancada, pero nunca olvidemos que el universo colapsado en una esfera absoluta podría asentarse en él. «Poética de la caída», diríamos, si no fuese porque lo poético se lo llevó la vida en su huida. Aunque decirse se ha dicho, las palabras han sonado; alargamos el pescuezo con el ripio aún fresco y enredado en nuestro pelo y buscamos desnortados el origen de estas palabras. Alguien ha dicho algo por primera vez en toda esta andadura, por el amor de Dios. Nuestra nuca, sensible a esta referencia divina, se eriza para forzarnos a mirar lo que a ella le está deslegitimado constatar. Y lo vemos. Erguido como un juramento, un volcán inabarcable y

afónico se apoya en el rostro ovalado y contingente de Marte, desplegando una soberbia simetría de lo inescrutable. La atmósfera se densifica hacia ellos para que columbremos sus crestas, comisuras, desfiladeros, tabiques y párpados. La magnitud se vacía en mera palabra ante semejante triunfo de la otredad. Sostenida la situación, que no la mirada, vislumbramos que Marte tiene la boca abierta y, muy pertinentemente, huimos despavoridos al tranco que nos permiten estas extremidades de muerto consciente. Corremos hacia el cráter y una vez en él recorreremos su borde. Galopamos toda su primera mitad.

4- Regazo y hendidura. Tracto y cámara del fin

En el punto en que se revela la segunda mitad del cráter, damos por cumplida la huida y asumimos semejante episodio como una deferencia a la lógica de estos parajes. No es que tuviésemos miedo, es que había que huir. Cristina Ramírez es conoedora de estas urgencias y ha tenido a bien revelarnos una sutil franja oscura que nos orienta en el perímetro y nos permite hundir dedos, manos y brazos para tentar la hendidura que divide este regazo. Observe el espectador en este cráter cómo la arena suavemente se filtra en el valle cóncavo. Cómo con parsimonia se depositan los pequeños puntos, crepitando discretamente y desapareciendo tras la roca vigilante. Con estos mismos aires, la hendidura se tragó nuestras huellas. En el trasiego, conocemos y olvidamos solapadamente que *toda arena es movediza*.

Quizá hayamos caído. Sería lo lógico. Estamos sobre un suelo duro oculto bajo escasa arena. El hecho es que hemos dejado para siempre lo exterior, *la exterioridad*, fuera de nuestra realidad: esta especie de crepúsculo sostenido que no admite opciones. Estamos dentro y solo queda el interior, *la interioridad*, para cuya experiencia no es necesaria la mirada. Mantendremos los ojos en nuestras órbitas porque llegados hasta aquí no nos vamos a demorar con gestos melodramáticos, pero aquellos ya serán más esféricos que útiles. El primer paso que damos nos alza las manos para que el tacto sea nuestra última guía. Pisamos cosas con partes duras y blandas, y somos ajenos al desperdicio sonoro que emiten con una continuidad signica, preñada de intención hacia nosotros.

Hay psicopompos en el suelo. No los vemos pero sentimos estos bichos desparrramados a lo largo de la faringe rocosa que recorreremos. Son chotacabras. Son siervos de la ausencia y animan al *algo* a disolverse. Desplegadas con simetría, sus alas fuertes buscan la nobleza de un escudo nobiliario o una bandera, pero su condición de gallinácea solo le permitiría aspirar al envoltorio de algo perecedero. Sus ojos supuran un matiz superior. Puede que Marte esté en esa mirada. No podemos ver los picos abiertos asociados a un sonido agudo y miserable que incluso podemos oler. Sus bocas enmarcan un ámbito completamente diferente al resto del pajarraco; es cercano y apetecible, nos reconocemos en él y arroparía nuestros nervios si estuviésemos vivos y pudiésemos o quisiéramos

mirar. El chotacabras sigue desgañitado con el pico abierto mostrando un re-
tazo de intimidad que una observación atenta y notarial descifraría como algo
mucho más específico que redefine la anatomía de la alimaña. Lo que contiene
el pico es un tegumento tenso y vibrante responsable de la chillería. Pero
el aire no se proyecta desde el interior de la sabandija; en su interior nada es
redireccionado y lo que hay allí no es más que polvo depositado sobre cosillas
deshebradas. En realidad, el aire hace vibrar estas bocas endurecidas circulan-
do desde el entorno. Desde las rocosas paredes de la gruta por donde se filtran
veloces corrientes de aire que bajan por las anatomías kársticas de los muros.
En oleadas oceánicas, silbando a través de las arterias, las tripas y las asa-
duras calizas, el aire se va revelando viento a medida que se sube: ventarrón,
temporal, tempestad, huracán y cataclismo a base de los cabezazos con que
Ares nos busca, exudando una bellísima furia plateada.

La función real de estos psicopompos no es tanto acompañarnos como descu-
brirnos la naturaleza del último sitio en el que vamos a estar, o apenas estar,
ya que la sombra y las huellas no están ligadas a estas últimas brasas. Las
bocas vibrantes citan la membrana que delimita la última cámara. El entorno
se vuelve sinuoso y trémulo describiéndose con bultos lamosos que muy bien
podrían palpitar en un pecho sajado. Deslizamos las manos en cuanto hace-
mos contacto y estas serán las guías que descartan inmediatamente los pasos,
el caminar. No hay pies.

Las rocas se describen bajo nuestras palmas a través de la nimia pero hermé-
tica espesura que recubre el entorno, haciéndonos, muy apropiadamente, estar
sin estar. Estalactitas y estalagmitas. Suavidades obsequiadas por una erosión
que se agotó en tiempos previos a la memoria, cuando *nadie era alguien*. La
oscuridad está adherida a la membrana bajo nuestras manos con siseante
advertencia. En la *cámara del fin* todo es puro y la luz que podría bajar en
reveladores rayos se muda en haces de tiniebla densa y aterciopelada que nos
agujerea de arriba abajo para revelarnos el contexto. Por fin paramos, negros
como un agujero en el fondo de un pozo. Estamos, cada vez más breves, sobre
el vidrio de *lo sagrado*.

La cámara del fin es el lugar de lo sagrado. Lo sagrado es lo que define a
los dioses; todos esos que pululan por ahí esquinados, tumbados, revueltos,
dando manotazos o dándose manotazos. Lo sagrado es la esencia que se
degrada cuando sedimenta como dioses sobre el mundo. Nuestra relación
nunca debería ser con los dioses porque son la enajenación perpetua, como
un bostezo que se atranca y acaba como mueca de horror. La buena práctica
de los espacios para el culto a lo sagrado apuntaría no tanto a una búsqueda
del sacro destello revelador como a aclarar quienes somos por contraste con
aquello. Todos estos espacios sagrados son remedos nimios de esta cámara del
fin, en la que lo numinoso se opondrá a la guedeja que nos resta para permitir

la nada. Esta última maniobra revela que la dependencia que nos ha definido en vida es, en realidad, una concomitancia entre lo sagrado y las criaturas. Una coexistencia que requería de un angosto espacio entre ambos, tibio como una cama amanecida y al que ahora podemos dar la funcionalidad de un crisol para lo ultimísimo. Estamos en el *fin*, más allá de la cámara. Baste ahora recitar que *la nada es mayor que el todo porque el algo contiene en pertenencia a la nada*. Se podría decir que justo después del ensalmo la naturalidad es abrumadora. El lector, el espectador y el diletante se destrenzan revelando este ridículo artificio. Los vacíos intermedios de todo lo que puede y no puede ser son llamados a sublimar. La revelación sería que el hecho de que todo encajase y fuese pertinente en realidad no importa. La revelación es que no se considera ninguna revelación. Lo sagrado se ha desprendido de nuevo de otro de sus súbditos. Hay que decir que siempre conserva, por costumbre o imperativo, unos retazos endurecidos del ausente. Considerando todas las desapariciones que ha propiciado, no sería descabellado afirmar que lo sagrado es una acumulación de los residuos de todas aquellas voluntades que trataron de vestigiarse con un dibujo sobre una llama en uno de todos los soles posibles que se encenderán y apagarán con un aullido afónico en la nada.

En la cámara del fin, la oscuridad es homogénea y líquida. Está categóricamente vacía excepto por una cosa distinguida de las demás por haber sido colocada. En una de las rocas hay un nicho con un cráneo horadado que sostiene una mirada alquitranada hacia la Arcadia. Lo de dentro está fuera y lo de fuera está dentro. Pero usted no debe saber esto porque allí no había absolutamente nadie.

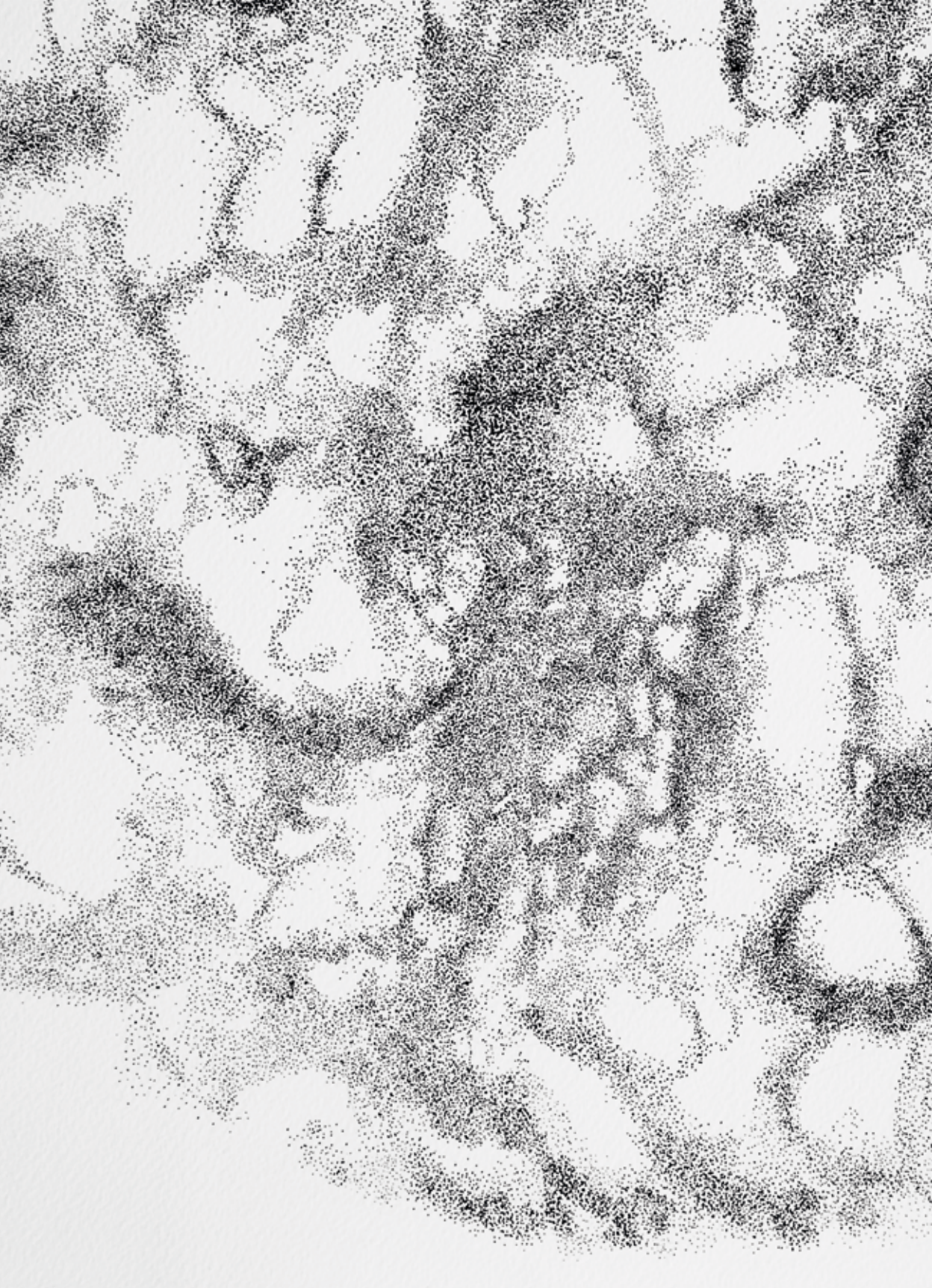
5- Una última atención

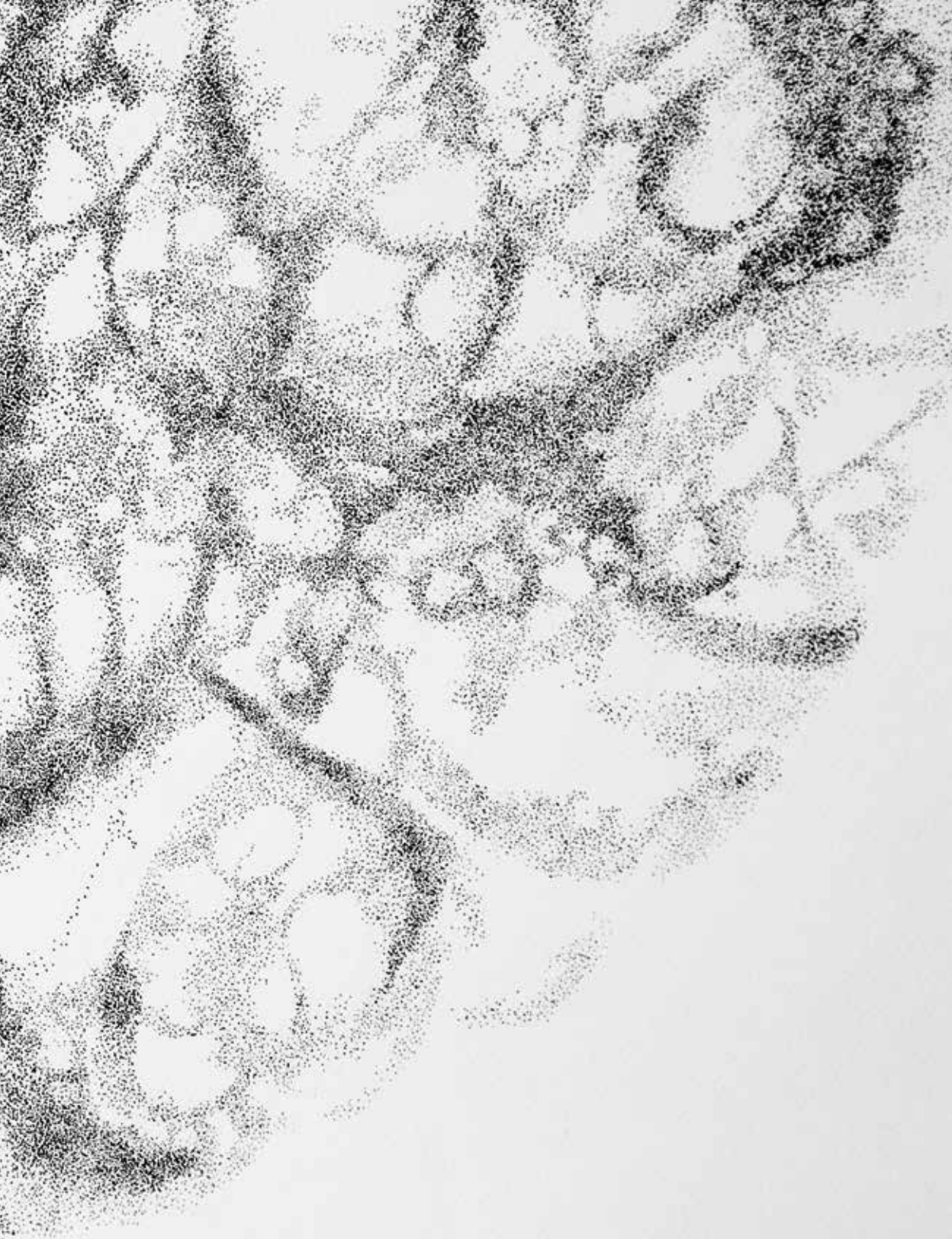
Tengo la sensación de salir de un cine al mediodía, deslumbrado y con la blandura de ser anodino en vez de heroico. Pido disculpas con la cara contraída del que intenta adaptarse de nuevo a la luz. No he pretendido desvirtuar la exposición con este relato inflado de corticoides. Juro que estas visiones, digresiones y circunloquios provienen del puro disfrute de la obra de Cristina, una artista que es capaz de indagar en asuntos y referentes con potencia y cada vez más sabiduría. No son asuntos fáciles los que aborda; todos hemos visto galerías, ferias y museos trufados con los pecios de aquellos que lo han intentado con frivolidad o distracción. Esta exposición navega triunfal y demuestra una intensidad que se proyecta, casi horadando, en un brillante porvenir.

Jesús Zurita. Mayo estupefacto en 2017

En páginas siguientes **Señal IV**. 2015. Tinta china sobre papel. 70 x 70 cm



















Páginas 24 a 29 **Aire frío**, vista de sala y detalles. 2017. Acrílico sobre muro. 3 x 11,4 m
En la página siguiente: **Sin título**. 2017. Tinta china sobre papel. 35 x 25 cm



















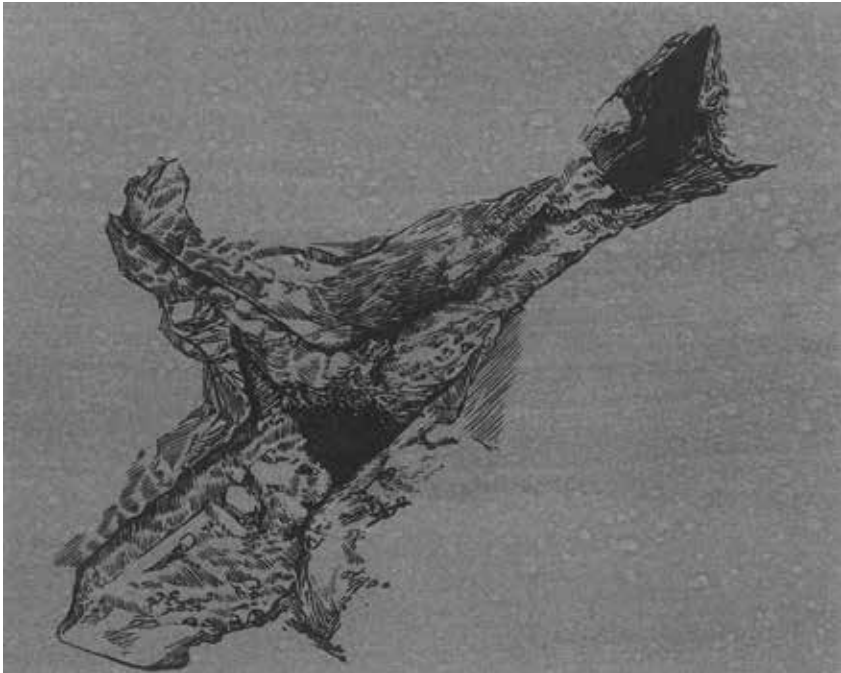




Sin título. 2017. Tinta china sobre papel. 25 x 35 cm
Páginas siguientes vista de sala de la serie *En el silencio se hace grande.*







Variación XVI (de la serie *En el silencio se hace grande*) 2017. Tinta china y acrílico sobre papel. 16 x 20 cm



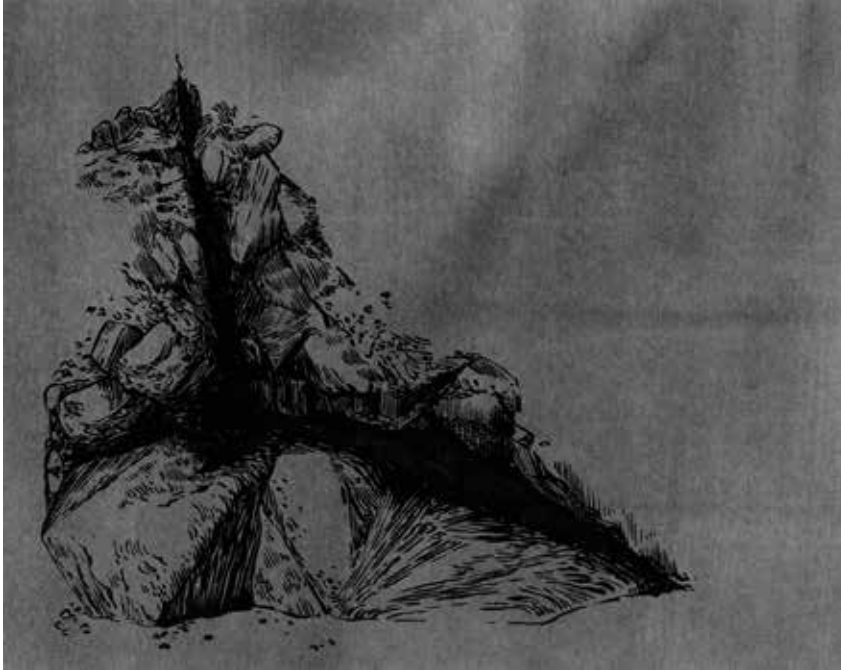
Variación IV (de la serie *En el silencio se hace grande*) 2017. Tinta china y acrílico sobre papel. 16 x 20 cm



Variación I (de la serie *En el silencio se hace grande*) 2017. Tinta china y acrílico sobre papel. 16 x 20 cm



Variación XVIII (de la serie *En el silencio se hace grande*) 2017. Tinta china y acrílico sobre papel. 16 x 20 cm



Variación XVII (de la serie *En el silencio se hace grande*) 2017. Tinta china y acrílico sobre papel. 16 x 20 cm



Variación II (de la serie *En el silencio se hace grande*) 2017. Tinta china y acrílico sobre papel. 16 x 20 cm



INFINITE NATURE AND EPHEMERAL EXISTENCE IN CRISTINA RAMÍREZ'S EXPANDED DRAWING

The exhibition project *Death and the Blind* by artist Cristina Ramírez presents the results of the research she conducted having obtained one of the grants for artistic production awarded by the University of Granada (UGR) to emerging artists in the first edition of this event. The show, which was organised and produced by the Visual Arts Area of La Madraza, the UGR Centre for Contemporary Culture, with the support of the R&D&I project 'Visual Arts, Talent Management and Cultural Marketing: Strategies for Developing Branding and Creating a Network for Promoting Young Artists and Disseminating Their Work' (ref.: HAR2014-58134-R) by the Spanish Ministry for Economic Affairs and Competitiveness, presents several series of drawings made with Chinese ink on paper. Cristina Ramírez's drawings go beyond their own medium and overflow around the showroom creating a site-specific mural intervention - which is in dialogue with the surrounding landscape - and taking shape into a singular sculpture. Through a set of twenty works, the artist's personal project reflects on the representation of cosmic horror created by the impact of supernatural forces on inhospitable and deserted wildernesses bearing no trace of life.

Paradoxically, the scenes created by the artist represent natures which are pregnant with artificiality. Cristina Ramírez succeeds in creating a surrounding space of unease, desolation, devastation and death which overwhelms spectators, leading them to plunge fully into pessimism and helplessness.

Closely related to the artist Jesús Zurita, Cristina Ramírez's poetics poses an elegant balance between abstraction and figuration, the full and the empty, attention to detail, profusion of details and economy of resources, transparency and opacity, and light and shadow. Her poetics expands and goes beyond the limits of the paper and of architecture itself, as happens with expanded drawing projects done by international reference artists, such as the Ethiopian Julie Mehretu, with whose work Cristina Ramírez's work shares common features.

The representation of the landscape inside the exhibition space is connected with the outside landscape in which the showroom is embedded and with which it holds a constructive dialogue. The existential anguish exuded in Cristina Ramírez's work imbues the environment as in Romantic landscapes, where emotions and feelings are projected onto spectators, overwhelming them.

Belén Mazuecos

Director of the Visual Arts Area of La Madraza, the UGR Centre for Contemporary Culture

TOWARDS THE ABSOLUTELY DRY. A NIGHT AND UNBRIDLED FANTASY BY JESÚS ZURITA BASED ON CRISTINA RAMÍREZ'S WORKS FOR THE *SHOW THE DEATH AND THE BLIND*

1- The way to paradise, the way to hell and the way to disappearance

In Cristina Ramírez's show, spectators pertinently find themselves at the crossroads between those three august paths; within the realm of the artist's narrative, naturally. Right at the very threshold of the show, we can mark an exiguous starting point from where those paths – which lead to the final things – are equidistant from us. From that very precise point, room after room and work after work, every step we take will progressively destabilise the 'impartiality of the path,' revealing an inevitable reality: at the final stages of what we are, one of those paths contains the others; that path will prove to be devoid of any engineering, it will sinuously adapt to the very landscape it describes. The steps we will accumulate throughout the different tours will melt the artifices and their impostures; they will flow marking the course we will take.

Death is flamboyant architecture located in a territory the sense of which is transit. Death is built on the basis of the unbridled accumulation of ornament: the stories and images we have culturally secreted over the millennia become compacted like tumours over a meticulous structure whose engineering is plain and adapts to a specific person's human form, someone who walks towards that place which warps and creaks under the weight of so much fear and fascination. We are the ones who get there: readers, spectators and amateurs. One and triune. Furthermore, it seems that we fit in there. We have just only got in and we are already out. There is not even one room. Once again, we have crossed a threshold.

It makes no sense to remain in such a place. Thresholds are made to go from one room to another; to go from one form of staying to another. That is why we should position ourselves. Both basic and excessive, this architecture raises in the region of death, a territory of many paths which are more or less tortuous, but which are all radial to that out-of-control door we have to cross. Now let's raise our spirits and refer at last to life, which gives us the senses and the meaning throughout our journey in this wasteland. But let's not fool ourselves: life itself is nothing. In this inflated allegory, life is nothing other than a heteronym of the definitive gerund: only by dying we can know ourselves and be aware of both our circumstances and ourselves. During the process of *dying* we are sure that we are alive. We are vividly dying on these erratic roads until we reach the theatrical door; then vitality flees, it becomes frightened and stoops due to the dizziness caused by such a sudden gesture. We remain at the tragic threshold without the support of the senses and the significant props; the marble of the gerund spawns the alabaster of the participle: under its authority we take our

first step towards that unique route which is imbued with all the paths we carry over our shoulders.

Dear reader, Cristina Ramírez warns us that *one comes dead to this show*.

2- Mars. Ares. Areography

But where to find hell and paradise in this operetta? They have accompanied us throughout our lives in so many ways that they are part of what we are. From this muddled threshold, it is impossible to distinguish any light on the horizon which reveals any promise of them. It is perhaps because hell and paradise thrive on memories of life experiences, on adhering eternally to what we cherished while alive or on isolating us from that – from the enjoyment and pleasure of it – condemning us to remember it forever. The problem of both paradise and hell is eternity. Combining life experiences with the memory of them in an infinite time, in a time which goes beyond life, means renouncing the essence that really concerned us and gave us our identity: change. Remaining in the realm of the *selfhood* is the purest manifestation of the blindness that prevents us from distinguishing what we desire from what we do not, frustrating love and despair. The so-called ‘love of our lives’ are, in fact, the loves of our lives, who are subject to the changes inherent to existence. The same goes for pain and sorrow, which are plural and singularly spiced as we grow older. Losing the limits of the own self in the realm of the *same* is simply to disappear. To remain in paradise or hell means to be unable to love and suffer; ultimately, not to be who we are. Therefore, all paths lead us to disappear. After death, identity dissolves into eternity. We have to disappear. Without horror or ecstasy. The individual who comes to terms with this design moves forward with sure step. This is the rictus of the present drawings, the rictus that Cristina Ramírez has recognised in the grimace of the world.

We will find places in this show. They are connected in a barren territory where the sand spreads out against the rocks and the rocks join together in order to show us that there should be logic *here*, in the place where we leave tracks throughout the room. In this sequence, the tumulus, the crater and the cave are a kind of alchemy towards the *nothingness*.

This setting becomes strange when we assume that there is nothing to protect. We are already dead and we do not have to look after others or ourselves. There is no apocalypse. We have not been judged. There are no beasts. We can face and assume all magnitudes, even those the understanding of which terrorised us. There is no triumph either, but it is all the same to us. Actually, this matter only occupied us where alive as pure longing because when it really happened, we were unaware of it. Perhaps we yearn for the achievements, but straight afterwards the cracks and the holes in the surrounding floor hasten to belie them. On the other hand, they allow us to preserve our gaze for the pilgrimage.

Rocks, sand, wind and the horizon. The sand ignores us and joins together with the wind as a despicable mongrel. Ares is in the wind. He is the eternal breath indifferent to all breathing. When his cyanotic lips show his gums, no one can raise the sight; the sand atrociously pounces on a peristaltic horizon transforming the landscape. Ares is eager for an eruption since crashes bring with them the primordial blurring allowing him to sleep. Ares desires what Mars governs. Mars is at the rocks. He looks without any understanding, like the fools and the mountains. He remains leaned back, aware of the centre and the circumference; aware of the fury of his mass; aware of the volcano. The cold we do not feel is in Mars' look, the symmetric and homogeneous look of the spheres. We can remain here without suffocating, but we do not feel we are blessed.

Cristina Ramírez's search when drawing this landscape has been exhaustive. This landscape has been left neglected under the Martian night by both Ares and the sand. We are still under open skies. Perhaps self-absorption is the appropriate state for our funereal condition. And we have allowed it to ourselves. Now let's go on.

3- Karst

Before these drawings we face the absolute setting sun. In the descriptions of this exhibition, Cristina Ramírez shows a special notion of accuracy. The plastic resources she uses can be broken down into textures and shadows which spill both from the line - which is all powerful in her work - and from the spot - which impregnates the paper as if it were gloom. This gloom suffices to make us raise our hands, so that touch keeps in step with our pace. The artist modulates the lines into blocks of parallels which are less focussed on the shape they describe than on the subjugating vibration they produce. In some way, spectators strum with their gaze the surface of those papers through the thousands of lines which comprise the scene. The scenes drawn by Cristina Ramírez often lack a natural and consistent unity of place: there is a constant dislocation which separates itself from representation and analysis in order to simply relinquish all habitability and in order to transform the tragedy of the world's matters into the horror of the absolutely alien, the weeping eye into a glance without pupils. The epileptic witnesses the holes separating the pieces from the real; the schizophrenic covers those holes with the accounts coming from the hallucinations; the dead person walks confidently but not freely along these territories mined with cracks, holes and mirages. In my view, this is a knot which ties Cristina Ramírez's scenes, a knot which allows me to be in her worlds beyond the logic and the chronicles. Since I have mentioned the knot, it would be appropriate to highlight another graphic variable that I have saved until now due to the particular role it plays in this work: the dot. Now and then hundreds of dots replace the line in the description of textures and environments. Visually related to preciousity, as representation, pointillism brings along a remarkable change of rhythm. We go from the implicit speed of the line to the leisurely delectation

of pointillism in a particular area that the artist wants to separate from the rest, announcing that there the behaviour of the gaze may be of a different order. It is a kind of warning, like the presence of a swarm next to a barrow.

We associate barrows with funerary silence. Barrows are solemn and quiet. Our encounter with one determines our pace, slows it down with irrelevant prudence. In this lead-coloured atmosphere, the scattered rocks that we classify as risen and fallen are now all gathered and stacked looking for rising and construction. The silence of the barrows shows the mute intention of a will which devoted its resources to this venture. It did not consider us, therefore it is inaccessible to us in this silence of sand and rocks. This silence does not result from the absence of sound. Indeed, I attribute Cristina Ramírez's drawings a quiet atmosphere where every object has its own sound, but where this sound is far away from the shock waves, being rather adhered to the thing emitting it as a kind of identification label. The silence of the barrows is related to the action of being quiet, to the conscious action of the mysterious will which takes us away without distance. There is something in the holes of these rocks which are stacked and sick by the erosion of a ghostly primitive fluid: the memory of that something is inscribed in the inner canals traversing the rocks. Hidden to our gaze, those rocks gathered over the barrow are linked to the sharp mystery of the cavities and tracts describing their depths; they transform them into capillaries and veins, creating an irrigation system for the definitely barren. The barrow is the karstic monk whose identity falls silent.

If we spin on our deadly heels, our nape gains visual access to the empty and dry stones stacked on the barrow, next to the swarm where they discover the abomination of being dead and still. Nonetheless, we can still affirm ourselves as the coordinated and erratic totality of a sagacious will. After having briefly recognised ourselves there, it would be appropriate to feel disgust in our nostrils and then retching. But, as we know, the observations made by the nape are spurious because it cannot see and its judgement is always in retreat. Following the logic of this uncertain excursion, this same retreat leads us towards the next structure. We reach a crater. Its diameter fits our stride, but we must not forget that the collapse of the universe into an absolute sphere could settle there. Had it not been for the fact that poetry was taken away by life in its flight, we could have referred to the 'poetics of the fall.' But we have already mentioned it, the words have been uttered; we stretch out our neck with the fresh memory of the padding of those words, that are tangled in our hair and we look disoriented for their origin. For God's sake, someone has said something for the first time on this long path! Sensitive to the reference to God, our nape bristles and forces us to look at what it cannot legitimately verify. And we see it. Erected as an oath, a vast and voiceless volcano rests on the possible oval-shaped face of Mars: it deploys the superb symmetry of the inscrutable. The atmosphere becomes denser; we can glimpse at its crests, its corners, gorges, walls and eyelids. Before the triumph of the otherness, the magnitude empties itself becoming mere

word. Holding the situation, but not the gaze, Mars' open mouth comes into sight. Appropriately, we run away, terrified, aware that we are dead, picking up the pace of our dead limbs. We run towards the crater. Once there, we go along its edge. We gallop the first half of it.

4- The lap and the crack. The tract and the final chamber

The flight ends when the second half of the crater is revealed. We consider such an episode as deference towards the logic of these sites. We were not scared, but we had to flee. Cristina Ramírez is aware of this kind of urgency and has been gracious enough to reveal to us a subtle dark stripe that orientates us along the perimeter, allowing us to sink our fingers, hands and arms in order to touch the crack dividing this lap. Note how the sand gently leaks into the concave valley in this crater; note how unhurriedly the small dots settle and crackle discreetly, how they disappear behind the vigilant rock. The crack devoured our footprints in the same vein. In this bustle, we both know and forget that *all sands are shifting*.

We may have fallen. It would make sense. But under the thin layer of sand, we step on hard ground. The fact is that we have definitely left the outside, the *exteriority*, out of our reality: this kind of sustained twilight does not allow other options. We are inside and the inside alone remains. The experience of *interiority* does not need the participation of the look. We will keep our eyes in our sockets because once here we are not going to pause so as to make melodramatic gestures, but then the eyes will turn out to be spherical rather than useful. The first step we take raises our hands so that the sense of touch is our last guide. We step on things which have soft and hard parts, and we are strangers to the resounding waste they emit, even though the continuity of these signals is full of intention towards us.

There are psychopomps on the ground. We cannot see them, but we feel those creatures scattered all over the rocky pharynx we are traversing. They are nightjars. They are the servants of the absence and they encourage the dissolution of *something*. Symmetrically deployed, their strong wings are looking for the nobility of a coat of arms or a flag, but their condition of poultry will only allow them to aspire to the wrapping of something perishable. Their eyes fester a superior nuance. Mars may be in that look. We cannot see their open beaks with their high-pitched and miserable sound, a sound we can even smell. Their beaks delimit a dimension which is completely different from the rest of these ugly birds; they are close to us and they are appealing; we recognise ourselves in them and they would calm our nerves if we were alive and could look or wanted to look. The nightjar shouts itself hoarse with its open beak, showing us a remnant of the privacy that an attentive and notarial observation would decipher as something much more specific which redefines the anatomy of this beast. Its beak contains a tense and vibrant tegument which is accountable for that

hubbub. But the air does not project outside the vermin; inside it, nothing is redirected; there is only dust settled on frayed small little things. Indeed, the air makes those hardened beaks vibrate by moving in the surroundings, that is, by moving around the rocky walls of the cave where the swift currents of air filter and descend into the karstic anatomies of the walls. In oceanic waves, whistling through the arteries, the guts and the lime-filled entrails, air becomes wind as it climbs: gale, storm, tempest, hurricane and cataclysm, these are Ares' headbutts, his way of searching for us while oozing his gorgeous silver fury.

The real function of those psychopomps is not to keep us company but rather to reveal to us the true nature of the last place where we are going to be or barely be, since the shadows and the traces are not linked to the last embers. The vibrant beaks allude to the membrane delimiting the last chamber. The surroundings become sinuous and trembling, described by swampy lumps which might well palpitate in a cut-open chest. As soon as we make contact with it, our hands slide: they will guide us immediately, rejecting the steps, the act of walking. There are no feet.

Under the palms of our hands, the simple but hermetic thick vegetation covering the surroundings describes the rocks and very appropriately makes us *to be there without being there*. Stalactites and stalagmites. The softness given by an erosion which came to an end in prememorial times, when *no one was anyone*. The darkness adheres to the membrane under our hands with a hissed warning. In the *final chamber* everything is pure and the light which could descend in the form of revealing rays turns into beams of dense and velvety darkness piercing us up and down in order to show us the context. Finally, we stop; we are dark like a hole in the bottom of a well. We are, increasingly brief, on the glass of *the sacred*.

The final chamber is the place of the sacred. The sacred defines the gods; all those gods who swarm all around, in corners, leaning back, mixing with each other, smacking the others or themselves. The sacred is an essence which deteriorates when it accumulates sediment, like the gods in the world. We should never have a relationship with the gods, because they are the eternal alienation, like a stifled yawn that transforms into a grimace of horror. In the places of worship of the sacred, good practice should aim at casting light on who we are in contrast to the gods rather than at seeking the sacred and revealing glimmer. All these sacred places are mere imitations of the final chamber where the numinous will oppose the little bit we need to allow *the nothingness* to come. This last manoeuvre shows that the dependence defining us while we are alive is, in fact, a concomitance between the sacred and the creatures. A narrow space between both of them was necessary for this coexistence to be possible: a tepid space similar to a recently awoken bed. To this space we can attribute the functionality of a crucible for the very last things. We are at the *end*, beyond the chamber. Suffice it now to recite the following: *the nothingness is bigger than the whole because only in connection with the nothingness can the some-*

thing contain. It could be said that spontaneity is overwhelming right after the incantation. When this preposterous trick is revealed, readers, spectators and amateurs separate from each other. The intermediate voids of everything that can and cannot be are destined to sublimate us. The real revelation would be the fact that it is irrelevant that everything fits together and is appropriate. The revelation is that there is no revelation to be considered. Once again, the sacred has got rid of another of its subjects. It must be said that the sacred is rather in the habit or in the obligation of preserving some hardened fragments of the absent. Considering all the disappearances it has fostered, it could be argued that the sacred is an accumulation of the remains of all the wills that tried to leave a trace with a drawing on a flame in one of all the possible suns that will light and fade with a voiceless scream in the nothingness.

In the final chamber, darkness is homogeneous and liquid. The chamber is completely empty except for something that stands out due to its particular position. In one of the rocks there is a niche containing a pierced skull holding a pitchy gaze towards the Arcadia. The inside is outside and the outside, inside. But you should not know it because there was absolutely no one there.

5- A last consideration

I have the impression that I am leaving the cinema at noon, dazzled and feeling the softness of being anodyne instead of heroic. I apologise; my face is contracted like that of those trying to readapt their eyes to the light. It was not my intention to distort the show with this high-flown story. I swear that these visions, digressions and circumlocutions come from the purest enjoyment of the artist's work. Cristina Ramírez is able to look into matters and references with power and increased wisdom. The matters she deals with are not easy. We all have been to art galleries, fairs and museums which are filled with the wreckage of those who tried to succeed frivolously or distractedly. This show sails triumphant and shows an intensity that projects itself – almost piercing – into a brilliant future.

Jesús Zurita. Stupefied May, 2017



La muerte y el ciego de Hieronymus Hess. 1841

CRÉDITOS

Rectora

Pilar Aranda Ramírez

Vicerrector de Extensión Universitaria

Víctor Jesús Medina Flórez

Director de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

Ricardo Anguita Cantero

Directora del Área de Artes Visuales

Belén Mazuecos Sánchez

Área de Recursos Gráficos y Edición

Antonio Collados Alcaide

Área de Recursos Expositivos y Audiovisuales

Ángel García Roldán

Área de Recursos Didácticos

Pilar Núñez Delgado

EXPOSICIÓN

Organización y producción

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea
Proyecto de I+D+i "Artes Visuales y Gestión del Talento (ARTAPP)" [Ref.: HAR2014-58134-R]. Ministerio de Economía y Competitividad

Comisariado

Belén Mazuecos Sánchez

Montaje

Cristina Ramírez
Rubén Hurtado Giráldez
Alejandro Fernández García
Sonia Pérez Moreno

Difusión

Responsable de Mediación Cultural:
Ángel García Roldán

Programación de Actividades didácticas:
Antonio Manuel Fernández Morillas
Rubén Hurtado Giráldez

Realización audiovisual

Dirección:
Ángel García Roldán

Realización:
Alicia Arías-Camisón Coello
Macarena del Rocío Sierra Salmerón

Edición:
Macarena del Rocío Sierra Salmerón

CATÁLOGO

Edita

Editorial Universidad de Granada

Coordinación general

Belén Mazuecos

Coordinación editorial y dirección de arte

Antonio Collados Alcaide

Textos

Belén Mazuecos Sánchez
Jesús Zurita

Traducciones

Paz Gómez Moreno

Diseño y maquetación

Patricia Garzón Martínez

Fotografías

Carmen Martín Gómez
Miguel Ángel Cepeda
Cristina Ramírez

Impresión

Imprenta Comercial Motril

ISBN: 978-84-338-6166-5

Depósito Legal: Gr./1557-2017

© De la presente edición, Universidad de Granada.

© De los textos, los autores

© De las imágenes, los autores

