

**I EL MAR ES NEGÀ  
A SER TERRA**

---

**Y EL MAR SE NEGÓ  
A SER TIERRA**

---

**AND THE SEA REFUSED  
TO BE LAND**

Casilda Sánchez

#### Ajuntament de Lleida

Alcalde de Lleida: Àngel Ros i Domingo  
Regidora de Cultura: Montserrat Parra i Albà

#### Centre d'Art la Panera

Directora: Glòria Picazo  
Coordinació: Antoni Jové  
Servei Educatiu: Helena Ayuso i Roser Sanjuan  
Centre de Documentació: Anna Roigé  
Manteniment: Carlos Mecerreyes

#### Exposició

Comissariat: Glòria Picazo  
Muntatge: Muntatges Mòbils  
Sincronització vídeos: Stagelab

#### Publicació

Textos: Karin Ohlenschläger i Irma Secanell  
Traducció i correcció: Maite Puig i Mariam Chaib  
Fotografia: Jordi V. Pou  
Disseny: Eumo\_dc

© dels textos, els autors respectius;  
© de les imatges, els autors respectius i VEGAP

#### Producció sonora

Beltrán Alonso

#### Agraïments

Aspect/Ratio, Julio Obelleiro.

#### Ho edita

Ajuntament de Lleida, Centre d'Art la Panera

ISBN: 978-84-96855-66-3  
Dipòsit legal: L 287 – 2014

Centre d'Art la Panera  
Pl. de la Panera, 2  
25002 Lleida  
Tel.: 973 262 185

**Exposició: Del 8 de febrer al 8 de juny de 2014**



  
centre d'art la panera



11. **ESTATS LÍQUIDS I NAUGRAFI INTERIOR**  
Karin Ohlenschläger
19. **ESTADOS LÍQUIDOS Y NAUFRAGIO INTERIOR**  
Karin Ohlenschläger
27. **LIQUID STATES AND INNER SHIPWRECK**  
Karin Ohlenschläger
33. **FOTOGAMES | FOTOGRAMAS | STILLS**
48. **MIRADES INTUÏDES**  
Irma Secanell
52. **MIRADAS INTUIDAS**  
Irma Secanell
58. **INTUITED LOOKS**  
Irma Secanell

*Éramos yo y el mar. Y el mar estaba solo y solo yo. Uno de los dos faltaba.*

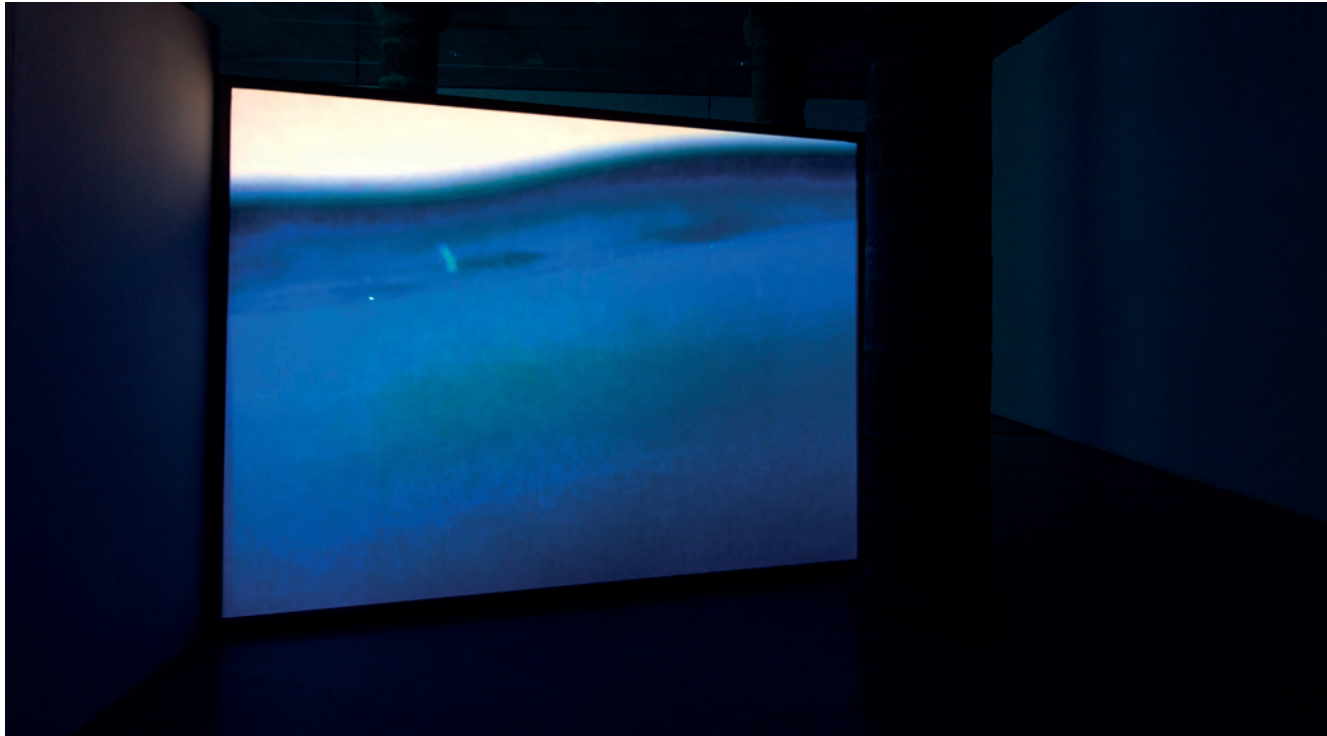
*Érem jo i el mar. I el mar estava sol i sol jo. Un dels dos faltava.*

*It was the sea and I. And the sea was alone and I was alone. One of the two was missing.*

Antonio Porchia



*Y el mar se negó a ser tierra, #1, 2014, 29 min 28 s, loop*



*Y el mar se negó a ser tierra*, instalado en Centre d'Art la Panera, 2014. Instalación de 8 canales de vídeo y audio sincronizados.







## ESTATS LÍQUIDS I NAUFRAGI INTERIOR

.....  
Karin Ohlenschläger

*En un grau o un altre, totes dominen i practiquen l'art de la vida líquida: l'acceptació de la desorientació, la immunitat al vertigen i l'adaptació al mareig, i la tolerància de l'absència d'itinerari i de direcció i d'allò indeterminat de la durada del viatge.<sup>1</sup>*

Aquesta definició de la *vida líquida* plantejada per Zygmunt Bauman podia haver-se referit perfectament a les condicions extremes per les quals van passar els exploradors de l'Antàrtida fa un segle: a les seves precàries condicions rumb a allò desconegut, ignorants davant els abismes de la vida i indiferents davant la immensitat blanca i hostil. Parlem d'una època en què encara quedaven terres —o, més ben dit, mars i gels— per cartografiar, mentre el món desconegut es desdibuixava en un profund procés de canvi. Ens referim a un temps en què els models socials perdrien la seva vigència, i les estructures aparentment sòlides i estables es tornarien incertes i peribles. Aquests paràmetres coincideixen amb els utilitzats per Zygmunt Bauman per caracteritzar la condició humana contemporània: cada cop més fràgil i canviant davant les forces de la incertesa i del desarrelament.

<sup>1</sup> Traducció al català a partir de: Zygmunt BAUMAN, *Vida líquida*. Barcelona: Edició Paidós Ibèrica, 2006, p. 12.

L'exposició «I el mar es negà a ser terra» està inspirada en els diaris d'un d'aquests mítics viatgers de l'edat d'or de l'exploració polar. El seu autor, Ernest Henry Shackleton, no donava lloc a dubtes sobre les condicions de la seva expedició quan anunciava: «Es busquen homes per a viatge perillós. Salari reduït. Fred penetrant. Llargs mesos de completa foscor. Perill constant. Dubtós retorn sa i estalvi. Honor i reconeixement en cas d'èxit». La seva expedició amb el vaixell *Endurance* va salpar cap a l'Antàrtida el 1914, poc temps després que la Gran Bretanya entrés a la Primera Guerra Mundial. El vaixell va encallar en el gel i va ser engolit pel mar, per la qual cosa el viatge d'exploració es va transformar en un duríssim desafiament a la resistència en els gels del sud durant més de dos anys. Part del seu equip va esperar en un campament improvisat, mentre Shackleton i un petit grup d'homes van aconseguir avançar en un fràgil bot salvavides, i després a peu, fins a trobar ajuda i tornar a rescatar la resta de la tripulació.

El diari d'aquesta odissea inspira la videoinstal·lació de Casilda Sánchez a través del suggeriment d'un viatge erràtic per les profunditats de la incertesa. Un laberint submari, format per vuit projeccions de diferents formats, transforma l'emblemàtica sala de columnes de la Panera en un espai immersiu. En transitar entre pantalles translúcides i la columnata medieval, cada una

de les projeccions mostra diferents estats líquids. L'espectador es troba envoltat d'aigua i pot experimentar, des del pla subjectiu de la càmera, la sensació d'enfonsar-se al costat d'alguna cosa o d'algú indeterminat. Aquesta estranya presència que acompanya el visitant durant tot el recorregut per l'exposició és similar a la percebuda per Shackleton al llarg de la seva travessia pel desert de gel, segons que explica en el seu relat.

El pla subjectiu, en aquest *mar que es nega a ser terra*, altera la distinció entre l'observador i allò observat, entre qui xafa el terra ferm de la sala d'exposicions i qui naufraga en un mar sense horitzó.

En la primera pantalla, la càmera transmet la perspectiva de qui flota i es balanceja a la superfície de l'aigua, entregat al seu destí. Les onades l'arrosseguen per moments, mentre perd l'orientació, confós, en un gris plom i fred.

Ja en la segona pantalla, el pla subjectiu transmet la sensació d'ofegament i immersió en un món desconegut. Encara s'entrevé a dalt la superfície i el contrallum d'elements indeterminats que floten a l'aigua. Però la vista ja no és capaç de retenir i distingir-ne res concret, excepte el lent i irremissible descens a les profunditats.

Vorejant la segona pantalla, de dimensions encara més grans que la primera, s'obre un paisatge compost per diferents projeccions articulades com grans finestral que travessen i obren l'espai transversalment. Cada una de les projeccions mostra un paisatge o, més ben dit, un estat fluid amb el seu propi clima, pressentiment i so.

De fet, la tercera pantalla està marcada per turbulències i corrents submarins hostils. La mirada topa amb una cosa sòlida, potser roques, potser una part d'un vaixell encallat. No es distingeix una cosa de l'altra. Es perceben elements que es mouen agitats. A cada moment s'espera xocar contra un cos sense vida, però no es concreta res. Tot i així, les imatges deixen prou pistes a la imaginació de l'espectador perquè construeixi el seu propi relat del que pot passar en aquest precís instant sota l'aigua.

En la següent projecció, a l'esquerra de la sala, s'aprecien profunditats tèrboles i inertes, poblades per restes de naufragis. Un fons negat de fòssils retinguts per algues putrefactes forma un paisatge fantasmagòric, una quietud fúnebre i descoratjadora. Aquestes aigües estancades situen l'espectador davant les ombres d'un passat que roman present.

Seguint el laberint de pantalles, a la dreta i cap al fons de la sala sorgeixen dues altres pantalles enfrontades, les imatges de les

quals no són menys inquietants. Enmig de la foscor apareixen centelleigs de llum que per moments recorden l'immens firmament d'una nit estrellada. No es distingeix amb certesa si és el cel o el fons marí el que contemplem, fins que hi apareixen uns espectres flotant. En una de les pantalles s'hi veuen només els peus, mentre que en l'altra treuen el cap unes mans, com si tots dos corresponguessin a un mateix cos. En tot cas, el pla subjectiu de la càmera submergida suggereix, un cop més, que aquests membres pertanyen a qui els mira, tot i que probablement són aquestes extremitats fantasmagòriques les que encarna el nostre subconscient col·lectiu.

Tanmateix, tots dos, subjecte i espectre, continuen connectats a través d'un sistema perceptiu que relaciona allò real i allò imaginari en un mateix pla. Aquesta sensació es veu també reforçada pel fet que l'espai expositiu i el paisatge audiovisual no tenen jerarquies. L'artista no concep la sala com un simple contenidor que acull l'obra, sinó com un element més de l'obra, un entorn en el qual l'espai físic de les columnes i l'espai visual de les projeccions es fonen, dialoguen i entreteixeixen les seves estructures.

En conjunt, els diferents paisatges sonors que s'associen a cada una de les pantalles generen un clima embolcallador de *veus d'aigua* llunyanes. El murmuri creix progressivament fins a trencar-se

com les onades a alta mar. Tot i que cada pantalla suggereix un entorn aquàtic diferent, en un determinat moment totes les projeccions i els sons de l'aigua i del gel se sincronitzen en un crescendo. Alternativament, les imatges es dissipen en una llum blanca que envaeix i il·lumina tot l'espai per un instant, abans de començar un nou cicle, per finalment fondre's en un negre ensordidor que engoleix la sala. Ambdós extrems, blanc i negre, naixement i mort, apareixen aquí entrelaçats en un etern retorn.

Les dues últimes pantalles, al fons de la sala, s'enfronten a les dues anteriors i formen un angle blau intens, fred i lluminós al mateix temps. Es perceben unes aigües oníriques, denses i escumoses, a punt de congelar-se o de fondre's. Un cop més, incertesa. I, no obstant això, en aquest cas les imatges transmeten una gran quietud, només alterada pel subtil so d'un profund cruixit de gel que emergeix des dels fons abissals del mar.

En les imatges, espai i temps sembla que pertanyen a una dimensió no abastable per l'escala humana: un temps glacial immòbil durant milions d'anys es condensa en un instant i atrapa l'espectador en un espai insignificant i infinit alhora.

Conclòs el recorregut per l'exposició, sorgeix el dubte sobre si aquella odissea que va tenir lloc fa cent anys va ser una espècie

de malson aliè, remot, o si roman en l'extraviament consubstancial al nostre present *líquid*. Per més moviment i canvis que es produeixin en la superfície de la vida, intuïm que, en el fons, la condició humana segueix ancorada en un gegantí vòrtex que dóna voltes entorn del seu propi eix.

A través de subtils canvis d'escala espaciotemporals, l'obra de Casilda Sánchez altera la visió i indaga en els complexos mecanismes de la percepció, ja presents en videoinstal·lacions anteriors, com *The touch of proximity*, o fotografies, com *The surface existence*. En els últims anys, l'obra de l'artista es reconeixia per les panoràmiques corporals de gran format. En les seves fotos, els seus vídeos i les seves videoinstal·lacions s'hi mostraven ulls immensos que es miren, pestanyes que es freguen, pigues i porus de la pell que es transformen en paisatges bategants.

Però ara, en aquesta nova proposta, «l el mar es negà a ser terra», ja no és el cos qui es percep com a paisatge, sinó que és el paisatge qui es torna cos. Les imatges submarines ressonen amb els mars interiors d'un organisme que s'articula en microrelats de pulsions visuals i sonores. El visitant s'endinsa en aquests paisatges com si fossin les entranyes d'un sol cos en diferents estats psicomental, entre el somni i la realitat, entre la quietud i l'agitació, entre la resistència i la resignació.

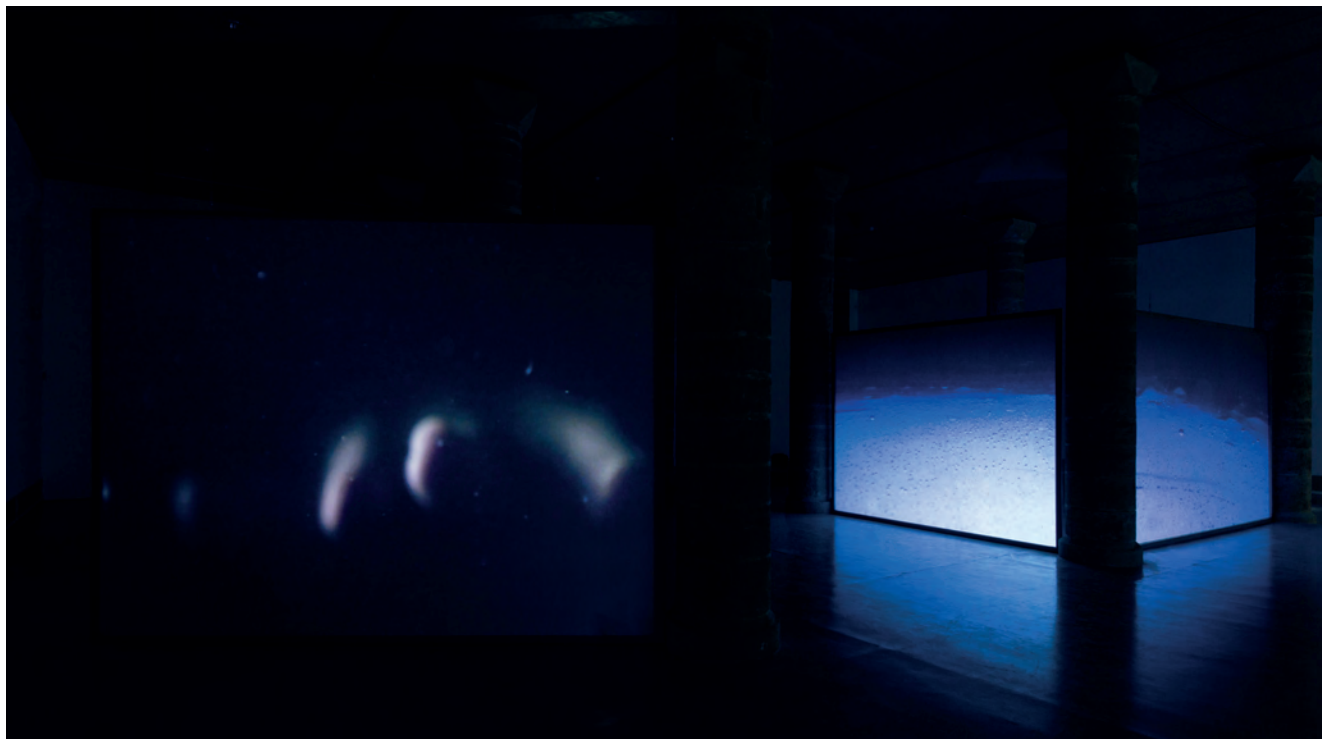
Aquest paisatge interior, sorgit de la lectura d'un diari escrit fa un segle, no il·lustra el relat; el transcendeix. La seva estructura abstracta suggereix patrons de comportament que tenen a veure amb diferents actituds davant de l'adversitat i la incertesa. Hi apareixen la por i la incertesa, però també la indiferència, la ignorància o la resignació davant la manera com s'esdevé la vida i els seus corrents ignots.

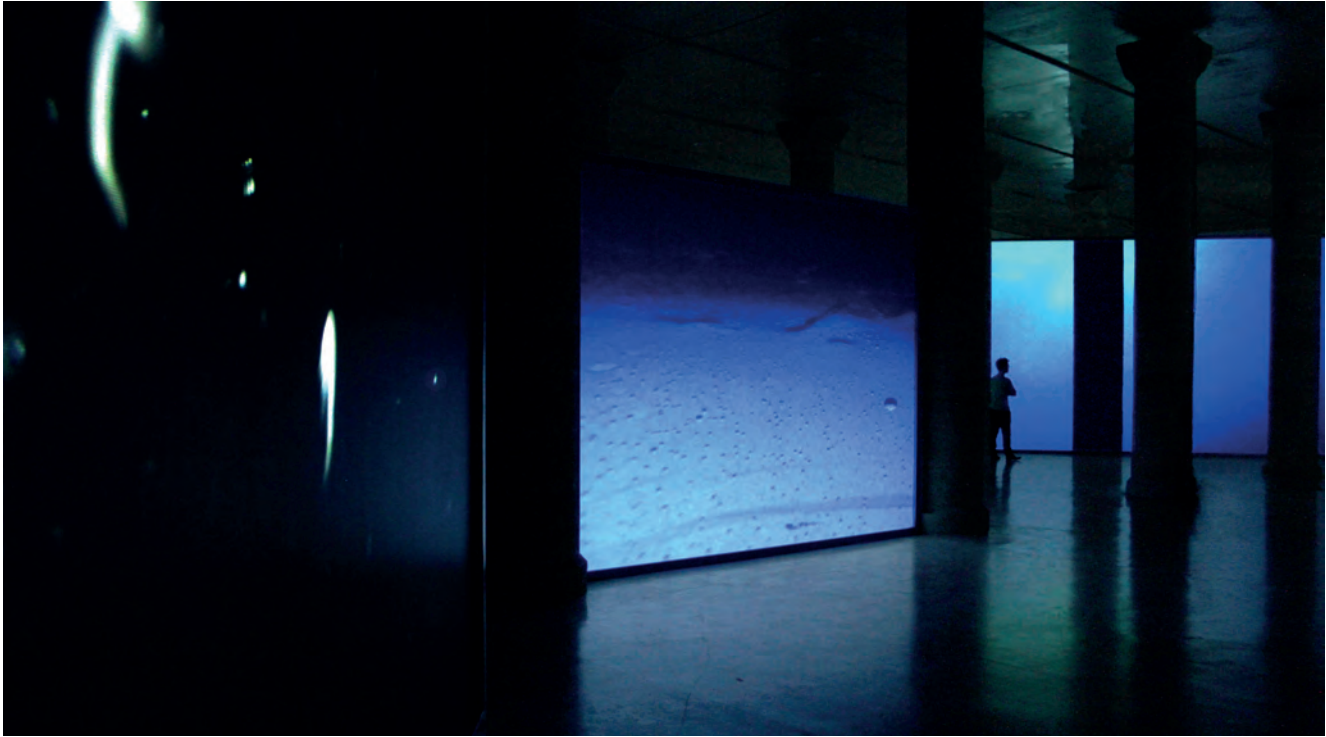
És per això que en «I el mar es negà a ser terra» ressona la *Vida líquida* de Bauman, una vida inestable sota la tirania de la caducitat i l'absència de vincles. La por d'establir compromisos i relacions duradores i la fragilitat de llaços solidaris tornen la vida summament vulnerable i inestable. Els models i les estructures socials ja no perduren prou per consolidar-se i regular els hàbits de convivència ciutadana.

Tornant al viatge de Shackleton a l'Antàrtida, al qual ens remet l'artista, si bé és cert que l'expedició va ser un fracàs en termes de rendibilitat i de conquesta de nous territoris, no és menys cert que l'experiència es va convertir en tota una fita de cohesió, superació i entrega. Els vincles i compromisos dels uns amb els altres van permetre a la tripulació de l'*Endurance* sobreviure malgrat estar atrapats en el gel i incomunicats durant dos anys.

Avui, davant del naufragi del món en el qual vivim, els éssers humans no necessitem tant un creixement exponencial en termes econòmics i materials, sinó que, tal com va mostrar l'expedició polar, caldria revisar i «crear noves condicions de creixement en termes d'humanitat», com diria Bauman, i de resiliència col·lectiva, per generar, des de l'adversitat, una capacitat més gran per afrontar els reptes.









## ESTADOS LÍQUIDOS Y NAUFRAGIO INTERIOR

.....  
Karin Ohlenschläger

*En diverso grado, todas ellas dominan y practican el arte de la vida líquida: la aceptación de la desorientación, la inmunidad al vértigo y la adaptación al mareo, y la tolerancia de la ausencia de itinerario y de dirección y de lo indeterminado de la duración del viaje.<sup>1</sup>*

Esta definición de la *vida líquida* planteada por Zygmunt Bauman podía haberse referido perfectamente a las condiciones extremas por las que pasaron los exploradores de la Antártida hace un siglo: a sus precarias condiciones rumbo a lo desconocido, ignorantes frente a los abismos de la vida e indiferentes ante la inmensidad blanca y hostil. Hablamos de una época en la que aún quedaban tierras —o mejor dicho, mares y hielos— por cartografiar, mientras el mundo conocido se desdibujaba en un profundo proceso de cambio. Nos referimos a un tiempo en el que los modelos sociales perderían su vigencia, y las estructuras aparentemente sólidas y estables se volverían inciertas y perecedoras. Estos parámetros coinciden con los utilizados por Zygmunt Bauman para caracterizar la condición humana contemporánea: cada vez más frágil y cambiante ante las fuerzas de la incertidumbre y del desarraigo.

1. Zygmunt BAUMAN, *Vida líquida*. Barcelona: Edición Paidós Ibérica, 2006, p. 12.

La exposición «Y el mar se negó a ser tierra» está inspirada en los diarios de uno de estos míticos viajeros de la edad de oro de la exploración polar. Su autor, Ernest Henry Shackleton, no dejaba lugar a dudas acerca de las condiciones de su expedición cuando anunciaba: «Se buscan hombres para peligroso viaje. Salario reducido. Frío penetrante. Largos meses de completa oscuridad. Constante peligro. Dudoso regreso sano y salvo. Honor y reconocimiento en caso de éxito». Su expedición en el navío *Endurance* zarpó camino a la Antártida en 1914, al poco tiempo de entrar Gran Bretaña en la Primera Guerra Mundial. El barco encalló en el hielo y fue engullido por el mar, por lo que el viaje de exploración se transformó en un durísimo desafío a la resistencia en los hielos del sur durante más de dos años. Parte de su equipo esperó en un improvisado campamento, mientras Shackleton y un pequeño grupo de hombres lograron avanzar en un frágil bote salvavidas, y luego a pie, hasta encontrar ayuda y volver a rescatar al resto de tripulación.

El diario de esta odisea inspira la videoinstalación de Casilda Sánchez a través de la sugerencia de un viaje errático por las profundidades de la incertidumbre. Un laberinto submarino, formado por ocho proyecciones de distintos formatos, transforma la emblemática sala de columnas de la Panera en

un espacio de inmersión. Al transitar entre pantallas translúcidas y la columnata medieval, cada una de las proyecciones muestra distintos estados líquidos. El espectador se encuentra rodeado de agua y puede experimentar, desde el plano subjetivo de la cámara, la sensación de hundirse junto a algo o alguien indeterminado. Esta extraña presencia que acompaña al visitante durante todo el recorrido por la exposición es similar a la percibida por Shackleton a lo largo de su travesía por el desierto de hielo, según cuenta en su relato.

El plano subjetivo, en este *mar que se niega a ser tierra*, altera la distinción entre el observador y lo observado, entre quien está pisando el suelo firme de la sala de exposiciones y quien naufraga en un mar sin horizonte.

En la primera pantalla, la cámara transmite la perspectiva de quien flota y se balancea en la superficie del agua, entregado a su destino. Las olas lo arrollan por momentos, mientras pierde la orientación, confundido, en un gris plomo y frío.

Ya en la segunda pantalla, el plano subjetivo transmite la sensación de ahogamiento e inmersión en un mundo desconocido. Todavía se vislumbra en lo alto la superficie y el contraluz de elementos indeterminados que flotan en el agua. Pero la vista

ya no es capaz de retener y distinguir nada concreto, excepto el lento e irremisible descenso a las profundidades.

Bordeando la segunda pantalla, de dimensiones aún mayores que la primera, se abre un paisaje compuesto por distintas proyecciones articuladas como grandes ventanales que atraviesan y abren el espacio transversalmente. Cada una de las proyecciones muestra un paisaje, o mejor dicho, un estado fluido con su propio clima, palpito y sonido.

De hecho, la tercera pantalla está marcada por turbulencias y corrientes submarinas hostiles. La mirada se topa con algo sólido, quizás rocas, quizás parte de un barco encallado. No se distingue una cosa de la otra. Se perciben elementos que se mueven agitados. A cada momento se espera chocar contra un cuerpo sin vida, pero nada se concreta. Aun así, las imágenes dejan las suficientes pistas a la imaginación del espectador para que construya su propio relato de lo que puede estar ocurriendo en este preciso instante bajo el agua.

En la siguiente proyección, a la izquierda de la sala, se aprecian profundidades turbias e inertes, pobladas por restos de naufragios. Un fondo anegado de fósiles retenidos por algas putrefactas conforma un paisaje fantasmagórico, una quietud fúnebre

y desalentadora. Estas aguas estancadas sitúan al espectador ante las sombras de un pasado que permanece presente.

Siguiendo el laberinto de pantallas, a la derecha y hacia el fondo de la sala surgen otras dos pantallas enfrentadas, cuyas imágenes no son menos inquietantes. En medio de la oscuridad aparecen destellos de luz que por momentos recuerdan el inmenso firmamento de una noche estrellada. No se distingue con certeza si es el cielo o el fondo marino lo que contemplamos, hasta que aparecen unos espectros flotando. En una de las pantallas se ve solo los pies, mientras que en la otra asoman unas manos, como si ambos correspondieran a un mismo cuerpo. En todo caso, el plano subjetivo de la cámara sumergida sugiere, una vez más, que estos miembros pertenecen a quien los mira, aunque probablemente sean estas extremidades fantasmagóricas las que encarna nuestro subconsciente colectivo.

Sin embargo, ambos, sujeto y espectro, siguen conectados a través de un sistema perceptivo que relaciona lo real y lo imaginario en un mismo plano. Esta sensación se ve también reforzada por el hecho de que el espacio expositivo y el paisaje audiovisual carecen de jerarquías. La artista no concibe la sala como un simple contenedor que acoge la obra, sino como un elemento más de la misma, un entorno en el que el espacio

físico de las columnas y el espacio visual de las proyecciones se funden, dialogan y entretejen sus estructuras.

En conjunto, los distintos paisajes sonoros que se asocian a cada una de las pantallas generan un clima envolvente de *voces de agua* lejanas. El murmullo crece progresivamente hasta romperse como las olas en alta mar. Aunque cada pantalla sugiere un entorno acuático distinto, en un determinado momento todas las proyecciones y sonidos del agua y del hielo se sincronizan en un *crescendo*. Alternativamente, las imágenes se disipan en una luz blanca que invade e ilumina todo el espacio por un instante, antes de comenzar un nuevo ciclo, para finalmente fundirse en un negro ensordecedor que engulle la sala. Ambos extremos, blanco y negro, nacimiento y muerte, aparecen aquí entrelazados en un eterno retorno.

Las últimas dos pantallas, al fondo de la sala, se enfrentan a las dos anteriores y forman un ángulo azul intenso, frío y luminoso al mismo tiempo. Se perciben unas aguas oníricas, densas y espumosas, a punto de congelarse o de fundirse. Una vez más, incertidumbre. Y, no obstante, en este caso las imágenes transmiten una gran quietud, tan solo alterada por el sutil sonido de un profundo crujido de hielo que emerge desde los fondos abisales del mar.

En las imágenes, espacio y tiempo parecen pertenecer a una dimensión no abarcable por la escala humana: un tiempo glacial inmóvil durante millones de años se condensa en un instante y atrapa al espectador en un espacio insignificante e infinito a la vez.

Concluido el recorrido por la exposición, surge la duda acerca de si aquella odisea que ocurrió hace cien años fue una especie de pesadilla ajena, remota, o si bien permanece en el extravío consustancial a nuestro presente *líquido*. Por más movimiento y cambios que se produzcan en la superficie de la vida, intuimos que, en el fondo, la condición humana sigue anclada en un gigantesco vórtice que da vueltas en torno a su propio eje.

A través de sutiles cambios de escalas espacio-temporales, la obra de Casilda Sánchez altera la visión e indaga en los complejos mecanismos de la percepción, ya presentes en videoinstalaciones anteriores, como *The touch of proximity*, o fotografías, como *The surface existence*. En los últimos años, la obra de la artista se reconocía por las panorámicas corporales de gran formato. En sus fotos, vídeos e instalaciones se mostraban inmensos ojos que se miran; pestañas que se rozan; lunares, pecas y poros de la piel que se transforman en paisajes palpitanes.

Pero ahora, en esta nueva propuesta, «Y el mar se negó a ser tierra», ya no es el cuerpo quien se percibe como paisaje; antes bien, es el paisaje quien se vuelve cuerpo. Las imágenes submarinas resuenan con los mares interiores de un organismo que se articula en microrrelatos de pulsiones visuales y sonoras. El visitante se adentra en estos paisajes como si fueran las entrañas de un solo cuerpo en distintos estados psicomentales, entre el sueño y la realidad, entre la quietud y la agitación, entre la resistencia y la resignación.

Este paisaje interior, surgido de la lectura de un diario escrito hace un siglo, no ilustra el relato; lo trasciende. Su estructura abstracta sugiere patrones de comportamiento que tienen que ver con distintas actitudes ante la adversidad y la incertidumbre. Aparecen el miedo y la incertidumbre, pero también la indiferencia, la ignorancia o la resignación ante el acontecer de la vida y sus corrientes ignotas.

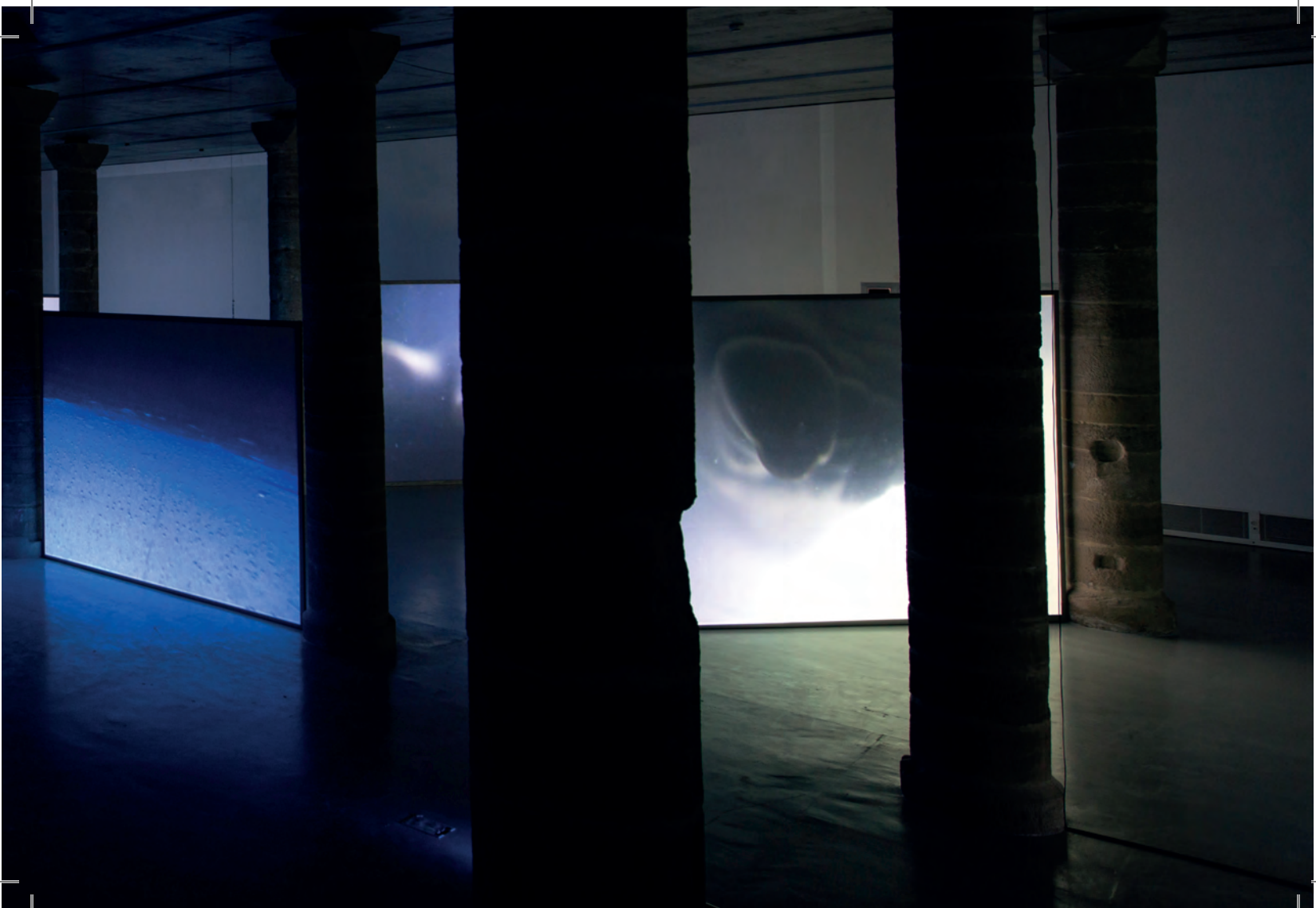
Es por ello que en «Y el mar se negó a ser tierra» resuena la *Vida líquida* de Bauman, una vida inestable bajo la tiranía de la caducidad y la ausencia de vínculos. El miedo a establecer compromisos y relaciones duraderas y la fragilidad de lazos solidarios tornan la vida sumamente vulnerable e inestable. Los modelos y estructuras sociales ya no perduran lo suficien-

te como para afianzarse y regular los hábitos de convivencia ciudadana.

Volviendo al viaje de Shackleton a la Antártida, al que nos remite la artista, si bien es cierto que la expedición fue un fracaso en términos de rentabilidad y de conquista de nuevos territorios, no es menos cierto que la experiencia se convirtió en todo un hito de cohesión, superación y entrega. Los vínculos y compromisos de unos con otros permitieron a la tripulación del *Endurance* sobrevivir a pesar de estar atrapados en el hielo e incomunicados durante dos años.

Hoy, ante el naufragio del mundo en el que vivimos, los seres humanos no necesitamos tanto un crecimiento exponencial en términos económicos y materiales; antes bien, tal y como mostró la expedición polar, urgiría revisar y «crear nuevas condiciones de crecimiento en términos de humanidad», como diría Bauman, y de resiliencia colectiva, para generar, desde la adversidad, una mayor capacidad para afrontar los retos.









## LIQUID STATES AND INNER SHIPWRECK

.....  
Karin Ohlenschläger

*In varying degrees, they all master and practise the art of 'liquid life': acceptance of disorientation, immunity to vertigo and adaptation to a state of dizziness, tolerance for an absence of itinerary and direction, and for an indefinite duration of travel.<sup>1</sup>*

This definition of *liquid life* by Zygmunt Bauman could very well have referred to the extreme conditions experienced by the explorers of the Antarctic a century ago: to their precarious conditions on their way to the unknown, unaware of the abysses of life and indifferent to the hostile white immensity.

We are talking about a period when there were lands – or rather seas and ice masses – yet to be mapped, while the known world was blurring in a profound process of change. We are referring to a time when the social models would lose their grip, and the apparently solid and stable structures would become uncertain and transitory. These parameters coincide with those used by Zygmunt Bauman to characterise the contemporary human condition: increasingly more fragile and changeable in the face of the forces of uncertainty and uprooting.

<sup>1</sup> Zygmunt Bauman, *Liquid Life*, Cambridge: Polity, 2005.

The exhibition *Y el mar se negó a ser tierra* (*And the Sea Refused to Be Land*) is inspired by the diaries of one of those legendary travellers from the golden age of polar exploration. The author, Ernest Henry Shackleton, left no doubt about the conditions of his expedition when he advertised: “Men wanted for hazardous journey. Low wages, bitter cold, long hours of complete darkness. Safe return doubtful. Honour and recognition in event of success.” His expedition set sail on the ship *Endurance* for the Antarctic in 1914, just after Great Britain entered the First World War. The ship became stuck in the ice and was swallowed by the sea, transforming the journey of exploration into a gruelling challenge of resistance to the southern ice for over two years. Some of his team waited in an improvised campsite, while Shackleton and a small group of men managed to continue on in a fragile lifeboat, and then on foot, until finding help and returning to rescue the rest of the crew.

The diary of this odyssey inspires Casilda Sánchez’s video installation with the suggestion of an erratic journey through the depths of uncertainty. An underwater labyrinth formed by eight videos in different formats transform the emblematic hall of columns of La Panera into an immersive space. As we walk among translucent screens and the medieval colonnade, each of the videos shows different liquid states. Viewers find themselves surrounded by water and can experience,

from the subjective camera shot, the feeling of sinking with an undetermined something or someone. This strange presence that accompanies the visitor throughout the exhibition is similar to what Shackleton perceived during his long crossing through the desert of ice, as he describes in his account.

The subjective shot in this *sea that refuses to be land* alters the distinction between the observer and the observed, between those walking on the solid ground in the exhibition room and those sinking in an endless sea.

On the first screen, the camera transmits the perspective of someone floating and balancing on the surface of the water, abandoned to his fate. He is continuously tossed about by the waves, while he becomes disorientated and confused in a cold grey.

On the second screen, the subjective shot transmits the feeling of drowning and immersion in an unknown world. At the top, the surface and undetermined elements floating in the water can be glimpsed against the light. But the sight is no longer capable of retaining and distinguishing anything specific, except the slow and irresistible descent into the depths.

Approaching the second screen, which is even bigger than the first, a landscape unfolds comprising different videos displayed as large windows that cross and open the space transversely. Each of the videos shows a landscape, or rather a fluid state with its own climate, impulse and sound.

In fact, the third screen is marked by hostile underwater turbulence and currents. The sight comes up against something solid, maybe rocks, perhaps part of a ship run aground. It is hard to distinguish one thing from another. We see elements moving frantically. At each moment we expect to bump against a lifeless body, but nothing is specified. Nevertheless, the images leave enough clues in the imagination for viewers to construct their own account of what might be happening at this precise moment under the water.

In the next video on the left of the hall we see cloudy and inert depths populated by the remains of shipwrecks. A seabed overwhelmed by fossils retained by rotting seaweed creates a phantasmagorical landscape, a funereal and disheartening stillness. These stagnant waters place viewers before the shadows of a past that remains present.

Following the labyrinth of screens, on the right and towards the back of the hall, another two screens emerge facing each

other, with images that are no less disturbing. In the midst of the darkness glimmers of light appear that gradually recall the immense firmament of a starry night. We are uncertain whether we are contemplating the sky or the marine bed, until some floating spectres appear. One of the screens shows only feet while on another some hands appear, as if both were from the same body. In any case, the subjective shot of the underwater camera suggests, once again, that these members belong to the people looking at them, although these phantasmagorical extremities probably embody our collective subconscious.

However, both subject and spectre are still connected through a perceptive system that relates the real and the imaginary in the same shot. This feeling is also strengthened by the fact that the exhibition space and the audiovisual landscape lack hierarchies. The artist does not conceive the hall as a simple container of the work, but as another element of it; an environment where the physical space of the columns and the visual space of the videos, fuse, dialogue and interweave their structures.

Taken together, the different sound landscapes associated with each of the screens generate an enveloping climate of distant *voices of water*. The murmuring grows progressively until

it breaks like waves at high sea. Although each screen suggests a different aquatic environment, in a specific moment all the videos and sounds of the water and ice synchronise in a crescendo. Alternately, the images disperse in a white light that invades and illuminates the whole space for an instant, before beginning a new cycle, to finally merge in a deafening blackness that gobbles up the hall. Both extremes, white and black, birth and death, are intertwined in an eternal return.

The last two screens, at the back of the hall, face the previous two and form an intense blue angle, both cold and luminous. We perceive some dense, foamy and oneiric waters, about to freeze or melt. Once again, uncertainty. And yet, in this case the images transmit great stillness, altered only by the subtle sound of a deep crunching of ice that emerges from the abyssal depths of the sea.

In the images, time and space seem to belong to a dimension that goes beyond human understanding: a glacial time motionless for millions of years is condensed into a moment and traps viewers in a space that is both insignificant and infinite.

After exploring the exhibition, a doubt emerges about whether the odyssey that happened a hundred years ago was a kind of distant, remote nightmare or remains in the loss which is

consubstantial with our *liquid* present. However many movements and changes there are on the surface of life, we sense that, fundamentally, the human condition is still anchored in a gigantic whirlpool swirling around itself.

Through subtle changes of space-time scales, the work of Casilda Sánchez changes the vision and investigates the complex mechanisms of perception, already present in previous video-installations, such as *The Touch of Proximity*, or photographs such as *The Surface Existence*. In recent years, the artist's work has been recognised for the large-scale body panoramas. Her photos, videos and installations showed immense eyes looking at each other, eyelashes touching, moles, freckles and pores on the skin that become palpating landscapes.

But now, in this new project, *And the Sea Refused to Be Land*, it is no longer the body that is perceived as landscape. Rather it is the landscape that turns into a body. The underwater pictures resound with the interior seas of an organism structured into micro-tales of visual and sound impulses. The visitor delves into these landscapes as if they were the bowels of a single body in different psycho-mental states, between dream and reality, between stillness and excitement, between resistance and resignation.

This interior landscape, which came from the reading of a diary written a century ago, does not illustrate the story; it transcends it. Its abstract structure suggests behaviour patterns related to different attitudes to adversity and uncertainty. Fear and uncertainty appear, but so does indifference, ignorance or resignation at the events of life and their unknown currents.

Therefore, Bauman's *Liquid Life* resounds in *And the Sea Refused to Be Land*; an unstable life under the tyranny of expiration and the absence of ties. The fear of establishing commitments and lasting relationships and the fragility of binding ties make life highly vulnerable and unstable. The social models and structures no longer endure long enough to become established and regulate the habits of citizen coexistence.

Returning to Shackleton's journey to the Antarctic, to where the artist takes us, while it is true that the expedition was a failure in terms of profitability and conquering new territories, it is no less true that the experience became a milestone of cohesion, triumph and dedication. The ties and commitments between people enabled the crew of the *Endurance* to survive despite being trapped in the ice and incommunicado for two years.

Today, faced with the shipwreck of the world in which we live, we human beings are not so much in need of exponential growth in economic and material terms, but rather, just as the polar expedition showed, there is a pressing need to revise and *create new conditions of growth in terms of humanity*, as Bauman would say, and for collective resilience to generate, out of adversity, a greater capacity to confront the challenges.



FOTOGRAMES DE  
I EL MAR ES NEGÀ A SER TERRA

---

FOTOGRAMAS DE  
Y EL MAR SE NEGÓ A SER TIERRA

---

STILLS FROM  
AND THE SEA REFUSED TO BE LAND



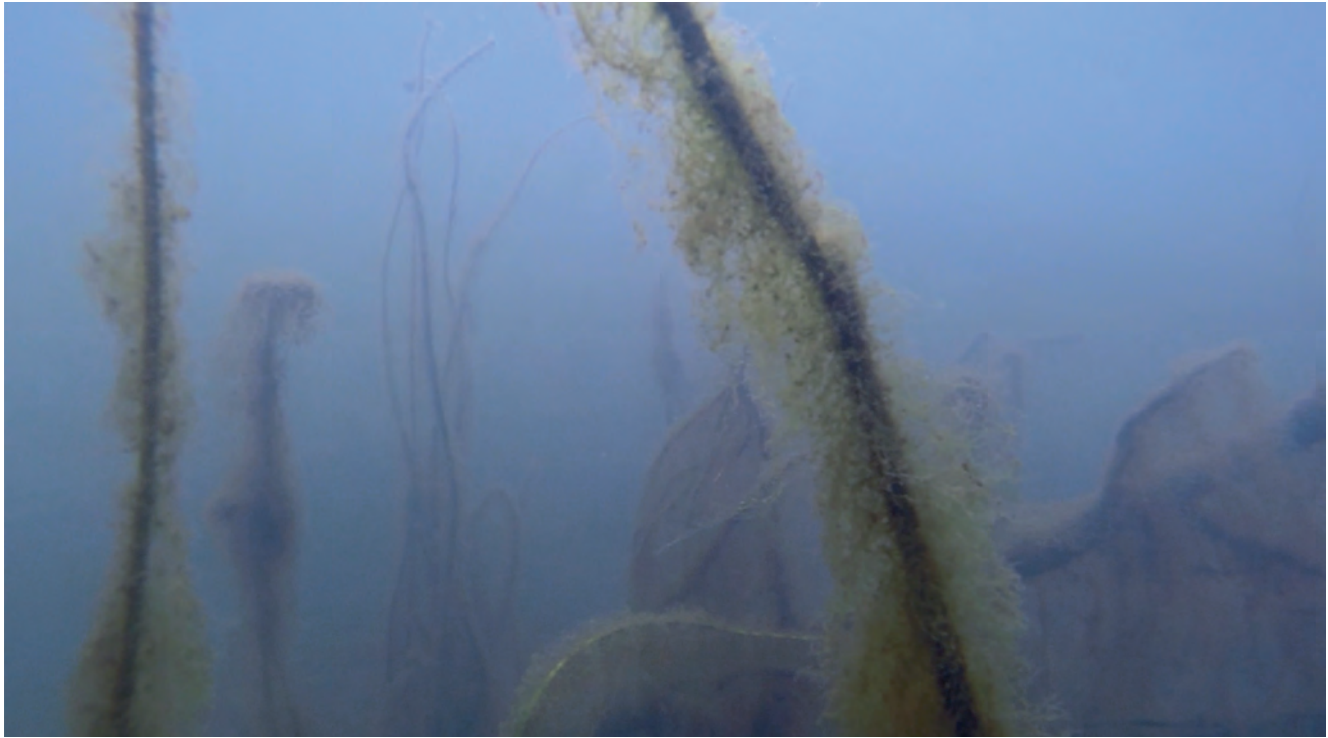


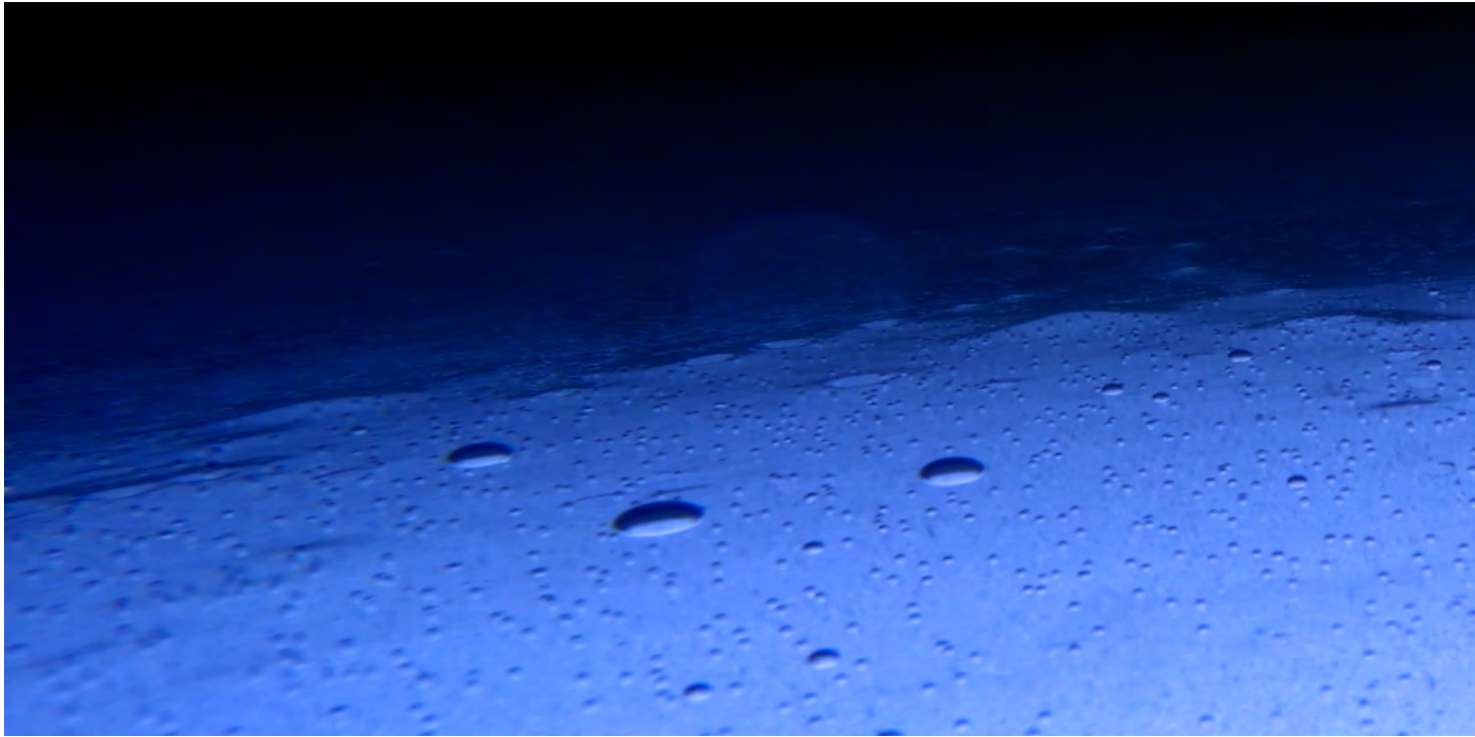


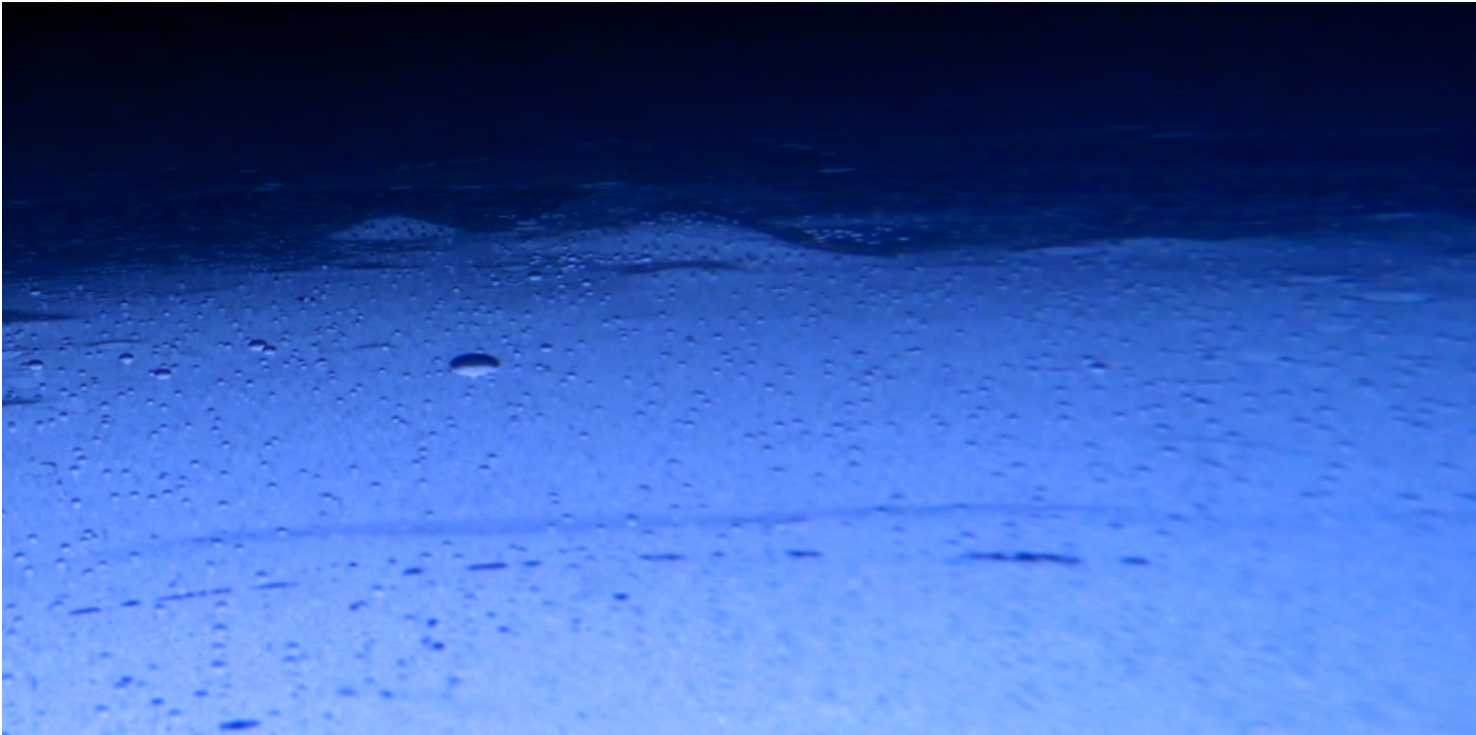










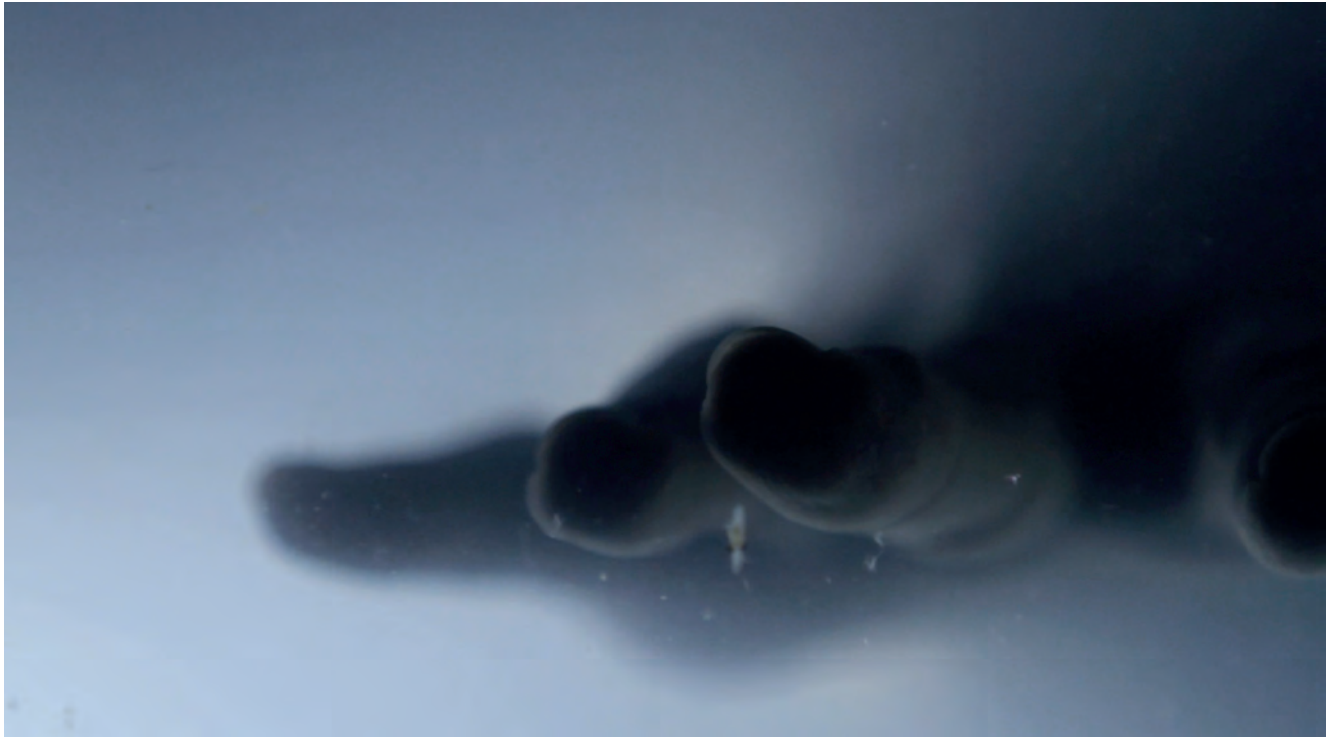




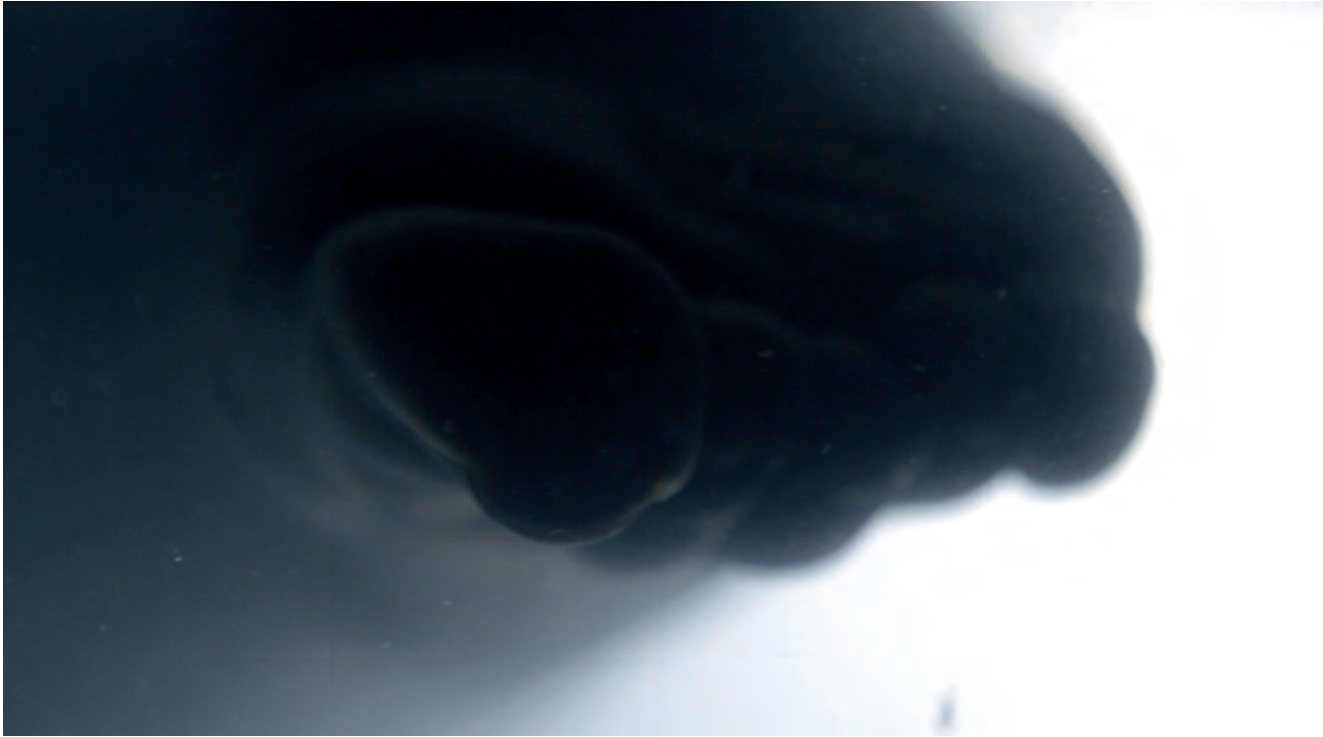












## MIRADES INTUÏDES

Irma Secanell

**En l'exposició que presentes per al Centre d'Art la Panera, proposes un viatge aquàtic en la percepció de les teves peces. Com han determinat les característiques físiques de la sala de les columnes de la Panera el plantejament d'aquesta proposta?**

La sala de les columnes és un espai molt especial, en què fa l'efecte que el temps està contingut o que hi ha una història amagada, com un secret. El contrast entre la sala moderna i neutra i la imponent formació de poderoses columnes de pedra, que avui en dia no sostenen l'edifici però fan l'efecte que podrien sostenir tant pes com calgués, sempre em va cridar l'atenció com un espai viu al qual escoltar més que del qual parlar.

Des de fa anys em rondava pel cap la idea d'un espai aquàtic, una experiència submergida, i va ser la mateixa naturalesa de la sala de columnes la que em va donar peu a desenvolupar aquesta idea. La sala està situada per sota del nivell de terra i l'arquitectura de l'interior em recordava un vaixell enfonsat de columnes o la ruïna d'una civilització passada conservada a les profunditats del mar. Les columnes són amples i pesades, i la sala és molt llarga; és un espai que, en lloc d'ascendir o pujar, s'enfonsa, se submergeix. Em va semblar l'escenari perfecte per explorar les profunditats del mar i perdre-s'hi.



Ernest Henry Shackleton (1874-1922), *Expedición a la Antártida*

### **En quin sentit agafes la influència del relat del viatge d'Ernest Shackleton per desenvolupar els teus plantejaments?**

El viatge de Shackleton a l'Antàrtida amb l'*Endurance* ha estat la columna vertebradora per a la ideació i el plantejament del procés i l'experiència d'aquest viatge aquàtic. L'expedició de l'*Endurance*, que ha estat denominada «l'última gran travessia polar», m'ha ajudat a situar-me en el desig magnètic de l'ésser humà per veure i conquerir el que és desconegut, encara que això comporti grans perills i l'ombra constant de la mort. És el viatge d'un grup de persones que, fins i tot proveïdes amb les últimes tecnologies i equips d'aquell moment, acaben perdent-ho tot en ser engolides per la naturalesa implacable del gel; com a conseqüència, l'expedició es transforma en una lluita de dos anys per la supervivència al cor d'un dels llocs més bells del planeta. Aquesta experiència brutal no va mantenir Shackleton allunyat de l'Antàrtida, ja que més tard hi tornaria.

Va ser aquesta idea d'estar perdut en un medi que no et correspon, que no és el teu, un espai que t'atrau gairebé màgicament, però que al mateix temps et rebutja i et situa al límit, el que em va apropar a utilitzar el viatge de Shackleton com a referència. És també, d'altra banda, una metàfora meravellosa de la incapacitat per controlar el nostre entorn, un cas exemplar en què els aparells i plans deixen de funcionar i només ens queda la intuïció. I, per comprendre això, el viatge d'Estrella de Diego a *Travesías por la incertidumbre* ha estat una altra gran influència que m'ha guiat en el meu procés i viatge.

**L'acostament amb lents macro a paisatges i textures naturals es tradueix en la incapacitat per part de l'espectador de definir l'origen de les imatges. Per què proposes aquest apropament físic de la mirada sobre aquests paisatges que esdevenen abstractes?**

En espais com l'oceà, l'Antàrtida o el desert, la mirada es troba perduda perquè no hi ha cap marc en el qual situar-se, no hi ha límits ni referències. La mirada comença a fallar-nos, ens costa comprendre les distàncies i direccions, les lleis de percepció per les quals estem acostumats a regir-nos deixen de funcionar, i comencem a veure miratges i a comprendre que la mirada es converteix en una intuïció en lloc de convertir-se en una certesa.

Això em sembla molt interessant, un espai que anhelem veure, la bellesa del qual és sublim, però en el qual la nostra mirada falla, comença a trencar-se. En l'exposició hi ha diferents mirades, és un viatge compost per vuit projeccions que es van submergint a diferents nivells, tant de profunditat com de mirada i d'abstracció.

L'ús de lents macro m'ajuda a desdibuixar les referències. En mirar a una escala a la qual no estem acostumats, l'espai es torna estrany, no comprenem el nostre lloc en ell i el revisitem una vegada i una altra, intentant situar-lo.

**La vista és, en aquest cas, el sentit que guia el visitant entre les obres. Quina importància li atorgues en aquest projecte?**

Com comentàvem anteriorment, intento situar la vista atrapada en la paradoxa d'aquests grans espais naturals, en el desig de veure'n la bellesa i la pèrdua que això comporta. Els vídeos de l'exposició es mouen entre moments en què mostren i moments en què amaguen. És una mirada que busca, escaneja i intenta posar-se en imatges que li neguen el seient. És una visió intuïda.

**Igualment, per què plantejes que l'espectador es trobi en un estadi sense referents de temps ni d'espai? Quina importància agafa aquesta percepció en el teu discurs expositiu?**

Enllaçant-ho amb la qüestió anterior, si la mirada ens falla, passem a ajudar-nos d'altres sentits; la nostra percepció corporal i l'oïda es desperten. L'exposició no només és visual, sinó també auditiva, i el so en aquest cas hi té un paper important per activar els espais intersticials entre imatges, l'espai de la sala i abraçar l'experiència. Aquest viatge aquàtic no és principalment narratiu, sinó experiencial; un viatge en el qual els espais xiuxiuegen i habiten la sala.

D'altra banda, i tornant a Shackleton, aquest tipus de travessies que s'estenen en el temps i en l'espai, en les quals anem deixant el nostre punt d'origen i ens allunyem fins a perdre'ns, són viatges en què deixem el que és conegut i ens endinsem en el que és desconegut, «l'espai exterior». Lògicament, durant tota aquesta reflexió he tingut al cap la situació històrica i social en la qual ens trobem, en què hem anat deixant la riba a poc a poc i coneixent, inevitablement, com és estar



perduts, com és perdre la direcció i flotar, deixar-se endur o intentar esquivar aigües desconegudes.

Al centre d'aquest procés d'allunyament s'hi troba la pèrdua de referents, un espai que, en tornar-se hostil, ens mou a endinsar-nos en nosaltres mateixos, a trobar empara en nosaltres. Així, acaben sent viatges amb un alt component d'introversió i de relació íntima entre la persona i l'entorn.

En aquest sentit, l'exposició està plantejada com un viatge que va tornant-se més abstracte a mesura que t'hi endinses. T'endinses al mar, però també en una interioritat una mica humana.

**En la 8a Biennial Leandre Cristòfol, que es va celebrar a la Panera a principis del 2013, vas presentar-hi una sèrie d'obres en les quals el sentit de la vista era l'eix vertebrador de les teves propostes. Com emmarques les obres d'aquesta exposició en la teva trajectòria artística?** Les obres incloses en la Biennial giraven la vista cap al mateix exercici de la mirada; la mirada era objecte i subjecte. Però, a més, en moltes era una mirada hàptica, una mirada molt física que acabava tocant i percebent d'altres maneres la proximitat d'un altre cos, la proximitat del món. Eren mirades persistents, de prop, de detall, que miraven més que mai el que havien mirat durant tota la vida. Però, precisament per mirar tan de prop, fallaven, no aconseguien veure-hi.



J. M. W. Turner, *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth*, 1842

Ara, la mirada mira cap a fora; mira cap al món, cap a un món «mai vist»; mira allò no mirat; mira per primera vegada. I mira un espai infinit, sense límits, que la situa de nou en el que podríem anomenar la perifèria de la mirada. Està massa perduda, en un espai massa obert, i, curiosament, fins i tot ocupant la posició contrària a les altres mirades tan properes, es troba amb un destí similar i, com dèiem, acaba sent una mirada intuïda.

## MIRADAS INTUIDAS

Irma Secanell

**En la exposición que presentas para el Centre d'Art la Panera, propones un viaje acuático en la percepción de tus piezas. ¿Cómo han determinado las características físicas de la sala de las columnas de la Panera el planteamiento de esta propuesta?**

La sala de las columnas es un espacio muy especial, en el que da la sensación de que el tiempo está contenido o que hay una historia escondida, como un secreto. El contraste entre la sala moderna y neutra y la imponente formación de poderosas columnas de piedra, que hoy en día no sostienen el edificio pero dan la impresión de que podrían sostener el mayor de los pesos, siempre me llamó la atención como un espacio vivo al que escuchar más que hablar de él.

Desde hace años llevaba rondando mi cabeza la idea de un espacio acuático, una experiencia sumergida, y fue la propia naturaleza de la sala de columnas la que me dio pie a desarrollar esa idea. La sala está situada por debajo del nivel del suelo y la arquitectura de su interior me recordaba un buque hundido de columnas o la ruina de una civilización pasada conservada en las profundidades del mar. Las columnas son anchas y pesadas, y la sala es muy larga; es un espacio que, en vez de ascender o subir, se hunde, se sumerge. Me pareció el perfecto escenario para explorar las profundidades del mar y perderse.

**¿En qué sentido tomas la influencia del relato del viaje de Ernest Shackleton para desarrollar tus planteamientos?**

El viaje de Shackleton a la Antártida en el Endurance ha sido la columna vertebradora para la ideación y el planteamiento del proceso y la experiencia de este viaje acuático. La expedición del Endurance, que ha sido denominada «la última gran travesía polar», me ha ayudado a situarme en el deseo magnético del ser humano por ver y conquistar lo desconocido, aunque esto conlleve grandes peligros y la constante sombra de la muerte. Es el viaje de un grupo de personas que, aun provistas por las últimas tecnologías y equipos del momento, acaban perdiéndolo todo al ser engullidas por la naturaleza implacable del hielo; como consecuencia, la expedición se transforma en una lucha de dos años por la supervivencia en el corazón de uno de los lugares más bellos del planeta. Esta brutal experiencia no mantuvo a Shackleton alejado de la Antártida, pues más adelante volvería.

Fue esa idea de estar perdido en un medio que no te corresponde, que no es el tuyo, un espacio que te atrae casi mágicamente, pero que al mismo tiempo te rechaza y te sitúa en el límite, lo que me acercó a utilizar el viaje de Shackleton como referencia. Es también, por otro lado, una maravillosa metáfora de la incapacidad por controlar nuestro entorno, un caso ejemplar en el que los aparatos y planes dejan de funcionar y solo nos queda la intuición. Y, para comprender esto, el viaje de Estrella de Diego en *Travesías por la incertidumbre* ha sido otra gran influencia que me ha llevado de la mano en mi proceso y viaje.

**El acercamiento con lentes macro a paisajes y texturas naturales se traduce en la incapacidad por parte del espectador de definir el origen de las imágenes. ¿Por qué propones este acercamiento físico de la mirada sobre estos paisajes que devienen abstractos?**

En espacios como el océano, la Antártida o el desierto, la mirada se encuentra perdida porque no hay marco en el que situarse, no hay límites ni referencias. La mirada comienza a fallarnos, nos cuesta comprender las distancias y direcciones, las leyes de percepción por las que estamos acostumbrados a regirnos dejan de funcionar, y comenzamos a ver espejismos y a comprender que la mirada se vuelve una intuición en lugar de una certeza.

Esto me parece muy interesante, un espacio que ansiamos ver, cuya belleza es sublime, pero en el que nuestra mirada falla, comienza a romperse. En la exposición hay diferentes miradas, es un viaje compuesto por ocho proyecciones que se van sumergiendo a diferentes niveles, tanto de profundidad como de mirada y de abstracción.

El uso de lentes macro me ayuda a desdibujar las referencias. Al mirar a una escala a la que no estamos acostumbrados, el espacio se vuelve extraño, no comprendemos nuestro lugar en él y lo revisitamos una y otra vez, tratando de situarlo.

**La vista es, en este caso, el sentido que guía al visitante por entre las obras. ¿Qué importancia le otorgas en este proyecto?**



Como comentábamos anteriormente, trato de situar la vista atrapada en la paradoja de esos grandes espacios naturales, en el deseo de ver su belleza y la pérdida que ello conlleva. Los vídeos en la exposición se mueven entre momentos en los que muestran y momentos en los que esconden. Es una mirada que busca, escanea y trata de posarse en imágenes que le niegan asiento. Es una visión intuitiva.

**Igualmente, ¿por qué planteas que el espectador se encuentre en un estadio sin referentes de tiempo ni de espacio? ¿Qué importancia toma esta percepción en tu discurso expositivo?**

Enlazando con la cuestión anterior, si la mirada nos falla, pasamos a ayudarnos de otros sentidos; nuestra percepción corporal y el oído se despiertan. La exposición no solo es visual, sino también auditiva, y el sonido en este caso juega un papel importante para activar los espacios intersticiales entre imágenes, el espacio de la sala y abrazar la experiencia. Este viaje acuático no es principalmente narrativo, sino experiencial; un viaje en el que los espacios susurran y habitan la sala.

Por otro lado, y volviendo a Shackleton, este tipo de travesías que se extienden en el tiempo y en el espacio, en las que vamos dejando nuestro punto de origen y nos alejamos hasta perdernos, son viajes en los que dejamos lo conocido y nos adentramos en lo desconocido, «el espacio exterior». Lógicamente, durante toda esta reflexión he tenido en la cabeza la situación histórica y social en la que nos encontramos, en la que hemos ido poco a poco dejando la orilla y conociendo,

inevitablemente, cómo es estar perdidos, cómo es perder la dirección y flotar, dejarse llevar o tratar de sortear aguas desconocidas.

En el corazón de ese proceso de alejamiento se encuentra la pérdida de referentes, un espacio que al volverse hostil nos mueve a adentrarnos en nosotros mismos, a encontrar cobijo en nosotros. Acaban, así, siendo viajes con un alto componente de introversión y de relación íntima entre la persona y el entorno.

En este sentido, la exposición está planteada como un viaje que va tornándose más abstracto según te adentras. Te adentras en el mar, pero también en una interioridad un tanto humana.

**En la 8.ª Biennal Leandre Cristòfol, que se celebró en la Panera a principios de 2013, presentaste una serie de obras en las que el sentido de la vista era el eje vertebrador de tus propuestas. ¿Cómo enmarcas las obras de esta exposición en tu trayectoria artística?**

Las obras incluidas en la Biennal volvían la mirada hacia el propio ejercicio de la mirada; la mirada era objeto y sujeto. Pero, además, en muchas de ellas era una mirada háptica, una mirada muy física que acababa tocando y percibiendo de otros modos la proximidad de otro cuerpo, la proximidad del mundo. Eran miradas persistentes, de cerca, de detalle, que miraban más que nunca lo que llevaban toda la vida mirando. Pero, precisamente por mirar tan de cerca, fallaban, no conseguían ver.

Ahora, la mirada mira hacia fuera; mira al mundo, a un mundo «nunca visto»; mira lo no mirado; mira por primera vez. Y mira un espacio infinito, sin límites, que lo sitúa de nuevo en lo que podríamos llamar la periferia de la mirada. Está demasiado perdida, en un espacio demasiado abierto, y, curiosamente, aun ocupando la posición contraria a las otras miradas tan cercanas, se encuentra con un destino similar y, como decíamos, acaba siendo una mirada intuitiva.



Fotograma de Jean Painlevé en el estudio de la artista.

< En el estudio durante el rodaje de Y el mar se negó a ser tierra.





En el rodaje de *Y el mar se negó a ser tierra*



En el rodaje de *Y el mar se negó a ser tierra*

## INTUITED LOOKS

Irma Secanell

**In your exhibition at La Panera Art Centre, you suggest an aquatic journey in the perception of your pieces. How have the physical characteristics of the Hall of Columns in La Panera determined your approach?**

The Hall of Columns is a very special space; it is a place where you have the feeling that time is contained or that there is a history hidden like a secret. The contrast between the modern neutral hall and the imposing formation of powerful stone columns, which today no longer support the building but give the impression that they could bear the heaviest of weights, has always appealed to me as a living space, to which we must listen rather than speak.

For several years, I have had the idea of an aquatic space, a submerged experience, and it was the nature of the Hall of Columns which led to the development of this idea. The hall is located below ground level, and its interior architecture reminds me of a sunken ship or the ruins of a past civilisation, conserved in the depths of the sea. The columns are thick and heavy, and the hall is very long; it is a space that, rather than ascending, descends, submerges. It seemed to me the perfect setting to explore the depths of the sea and lose oneself.



**How do you understand the influence of the story of Ernest Shackleton's journey in developing your own approaches?**

Shackleton's journey to the Antarctic, in the *Endurance*, was the basis for the conception of the process and experience of this aquatic journey. The expedition of the *Endurance* – which has been called the last great polar voyage – has helped me locate myself in relation to the magnetic desire of human beings to see and conquer the unknown, even though this involves great dangers and the constant shadow of death. It is the journey of a group of people who, despite possessing the latest technology and the best available team, lose everything when their ship is trapped by the implacable nature of the ice, transforming the expedition into a two-year struggle for survival in the heart of one of the most beautiful places on the planet. This terrible experience would not stop Shackleton from reaching the Antarctic, as he would later return.

It was this idea of being lost in an environment that is alien to you, which is not your own, a place that attracts you almost magically but at the same time rejects you and takes you to the limit, which led me to use Shackleton's journey as a reference. It is also a wonderful metaphor for our inability to control our surroundings, an exemplary case in which equipment and plans cease to be of use, and we are left only with intuition. And to understand this, Estrella de Diego's journey in *Travesías por la incertidumbre* has been a great influence that has guided me through this process and journey.

**The close-ups with macro lenses of landscapes and natural textures result in the viewer's inability to define the source of images. Why do you propose this physical visual close-up of these landscapes that become abstract?**

In places like the ocean, the Antarctic or the desert, our vision is lost because there are no frames in which to locate ourselves, there are no limits or references. Our vision begins to fail us; it is hard for us to understand distances and directions, and the laws of perception we usually live by stop working, and we begin to see mirages and to understand that vision becomes intuition instead of certainty.

This is what I found interesting: a place we want to see, whose beauty is sublime, but in which our vision fails and begins to break down. In the exhibition there are different visions: it is a journey comprising eight screenings which gradually submerge at different levels, in terms of depth, vision and abstraction. The use of macro lenses helps me blur the references. Looking at a scale to which we are not accustomed, the space becomes unfamiliar; we do not understand our place and we revisit it time and again in an attempt to locate it.

**Sight is, in this case, the sense that guides the visitor through the works. How important do you think it is for this project?**

As I said earlier, I try to locate sight trapped in the paradox of these big natural spaces with the aim of seeing their beauty and the loss that this brings. The videos in the exhibition move between moments

when they show and moments when they conceal. It is a vision that searches, scans and endeavours to focus on elusive images. It is an intuited vision.

**Similarly, how do you explain your approach in which viewers find themselves in a phase without references of time or place? What is the importance of this perception in your exhibition discourse?**

Returning to the previous question, if our sight fails us, other senses help us: our touch and hearing are awakened. The exhibition is not only visual but also auditory, and sound, in this case, plays an important role in activating the interstitial spaces between images, the space of the hall, and in embracing the experience. This aquatic journey is not principally narrative but seeks to be an experience, a journey in which the spaces whisper and inhabit the hall.

Moreover, and returning to Shackleton, these kinds of voyages that move in time and space, in which we gradually leave our departure point behind and move away until we are lost, are journeys in which we leave the known and delve into the unknown, “the exterior space”. Logically, throughout this reflection, I kept in mind the historical and social situation in which we find ourselves, in which we have gradually left the shore, and this is inevitably like being lost, like having lost direction and floating, going with the current or seeking to avoid unknown waters.

At the heart of this process of distancing is the loss of references, a space that as it turns hostile leads us to delve into ourselves for protection. They become journeys with a high component of introversion and of a close relationship between the person and the environment.

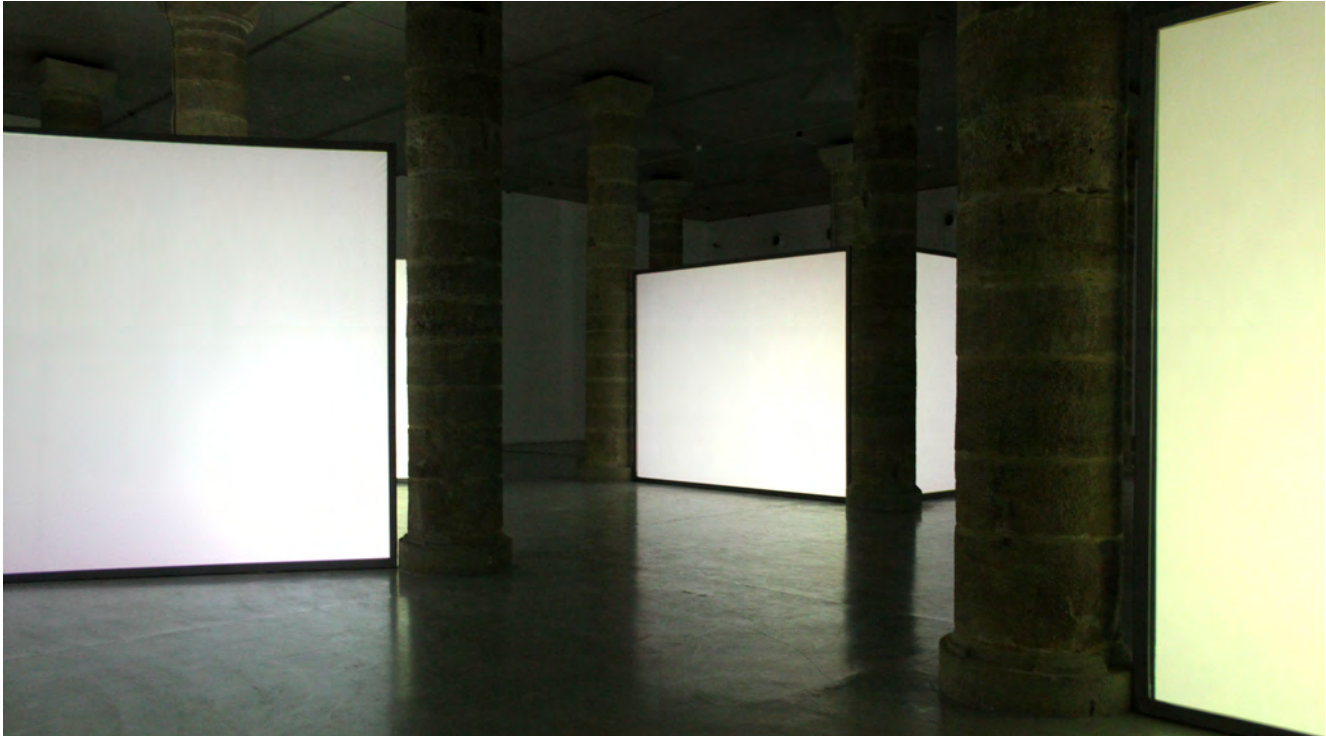
In this respect, the exhibition is conceived as a journey which becomes more abstract as you venture further into it. You go further out into the sea, but also into a human inwardness.

**In the 8th Leandre Cristòfol Biennale, held in La Panera in early 2013, you presented a series of works in which the sense of sight was the basis of your approach. How do you frame the works in this exhibition within your artistic career?**

The works presented at the Biennale focused vision on the very exercise of vision, vision was object and subject. But in many of them it was also a haptic vision, a very physical vision that in the end touched and perceived in different ways the proximity of another body, the proximity of the world. They were persistent visions, close-up, detailed, which looked more than ever at what they had always been looking at. But precisely because of looking so closely they failed, they didn’t manage to see.

Now, vision looks outside, at the world; a world “never seen”; it looks at what has not been looked at, it looks for the first time. And

it looks at an infinite space, without limits, which places it again at what we could call the periphery of vision. It is too lost, in an overly open space, and curiously still occupies the contrary position to other close-up visions; it encounters a similar destiny and, as we said before, ends up as an intuited vision.



*El deseo, como el hielo, calla,  
como las aguas frías, se mueve tanto, incesante.*

*El desig, com el gel, calla,  
com les aigües fredes, es mou tant, incessant.*

*Desire, like ice, falls silent,  
Like the cold waters, it moves so much, unceasing.*

Estrella de Diego, *Travesías por la incertidumbre*

