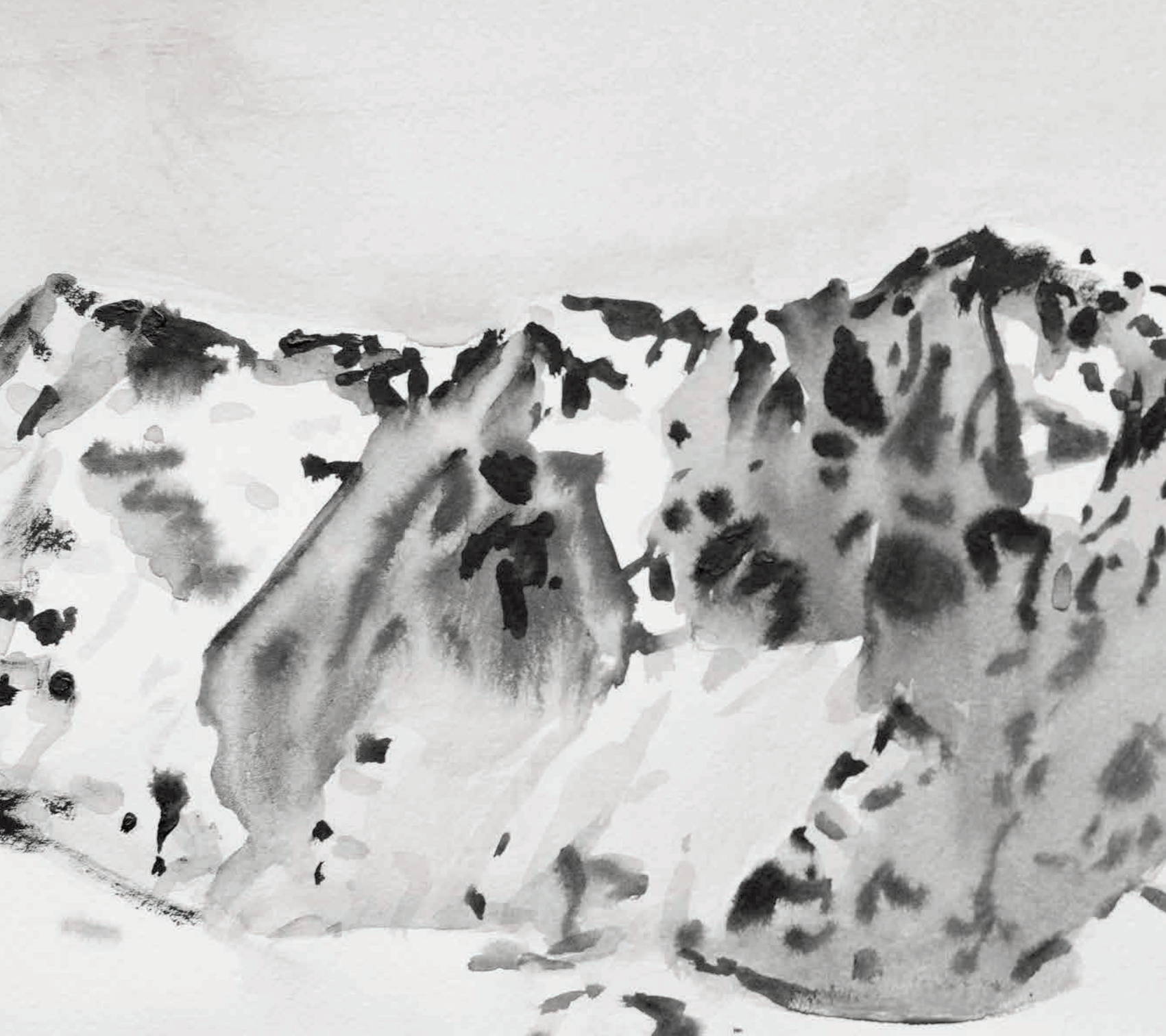




LA CUARTA PARED

Belén Mazuecos





INSTITUTO DE AMÉRICA DE SANTA FE *Alcalde-Presidente*
Juan Cobo Ortiz
Concejal de Cultura
Ángel López Carreño
Director
Juan Antonio Jiménez Villafranca

EXPOSICIÓN *Organiza*
Instituto de América de Santa Fe
Comisaria
Alicia Ventura
Transporte
Cañadas Arte y Exposiciones, S.L.

CATÁLOGO *Fotocomposición, maqueta e impresión*
Bodonia Artes Gráficas, S.L.
Coordinación
Belén Mazuecos
Fotografía
Pedro Cuadra
Edita
Ayuntamiento de Santa Fe

© *De la edición:* Ayuntamiento de Santa Fe

© *De los textos:* Sus autores

© *De las imágenes:* Belén Mazuecos

ISBN: 978-84-127115-2-3

Depósito legal: GR 2001-2023



LA CUARTA PARED

Belén Mazuecos

Instituto de América - Centro Damián Bayón
Del 17 de enero al 10 de marzo de 2024

Índice

La cuarta pared	9
Alicia Ventura	
El quinto muro	17
Manuel Mateo Pérez	
Tres delirios para atravesar la cuarta pared	29
Francisco Carpio	
La escena del arte escondida tras la cuarta pared	43
Belén Mazuecos	
Obras	51
Nota curricular	97
<i>English Translation</i>	<i>99</i>
Índice de obras	116

La cuarta pared

ALICIA VENTURA



LA CUARTA PARED ES EL TÍTULO DE LA MUESTRA DE BELÉN MAZUECOS que se presenta en el Instituto de América-Centro Damián Bayón. Una sala expositiva dedicada al historiador y crítico de arte argentino que dejaría una obra extensa volcada en su curiosidad sobre sus manifestaciones en tan diferentes países como Japón o Egipto e interesado igualmente en lo que acontecía en España en el siglo XVI llegando a la figura de Gaudí y que estableció interesantes relaciones entre el arte hispanoamericano y la cultura europea.

Así pues, la interesante y versátil figura de Damián nos sirve de base para llegar a la inquieta Belén, siempre ocupada por discernir entre el arte, el espectador, la crítica, el comisario, el galerista y establecer los parámetros que hacen del artista un ser o no relevante. Qué juicios, valores y estrategias se ponen de manifiesto para destacar en el arte contemporáneo, para que la obra llegue a los museos, a las grandes colecciones y forme parte del "olimpio de los dioses".

Esta preocupación de la artista es la que transmite en su obra. Pero no es un camino en solitario. Ya desde hace muchos años las reivindicaciones del sector acerca de la profesionalización, la lucha por la aprobación del estatuto del artista, arrojan esta idea y tratan de poner el acento en el mercado del arte y

sus reglas. En el libro de Juan Antonio Ramírez, *Ecosistema y explosión de las artes*, destaca la idea de que el sistema del arte tiene varios frentes. El mercado, los críticos, las apariciones en prensa. La adquisición para museos, el papel de las grandes fundaciones y su política de adquisiciones o sus programaciones. Todo ello atañe al currículo de un artista, a su recorrido hacia la cumbre en el que numerosos factores intervienen y muchos de ellos no están al alcance de casi nadie. ¿Es pues un tema muy subjetivo? Esta es la cuestión.

Al crítico, comisario, director de museo o galerista se le supone profesional o así se espera, pero quizás ellos mismos son los primeros en sufrir la presión mediática y de los mercados. Pero permítanme que diga que en muchos casos no es así o al menos una servidora ha tenido la suerte de no sufrirlo.

Ejerce mi trabajo como curadora y asesora de colecciones y aunque el mercado está siempre presente en las ferias que visito, en las subastas como espectadora de obras, no siento ninguna losa ni oigo ninguna voz que me dicta. Solo una música interna me hace emitir mi juicio y aunque no niego que exista esta presión creo que cada día la crítica es más independiente. Hablo de la crítica profesional, no de aquella que viene pagada por la publicidad o por los grupos de poder, claro está.

Los numerosos personajes que entran en el escenario del arte contemporáneo participan muy activamente en las decisiones, son como directores de orquesta. El galerista, crítico, coleccionista van sumando valor o restando a la obra del artista viéndose éste pasando una prueba tras otra. Y luego está el paso del tiempo. Llegan con fuerza jóvenes promesas que apartan de la escena al que es y al que fue. Pasan a un segundo plano y mantenerse es tarea ardua y constante. El mercado ahí si que se convierte en un dictador.

El arte es el elemento más innovador y creativo, más libre. Nos asoma a la contemplación de cualquier hecho inocente o no con la mirada limpia, o por lo menos así debería. Es un espejo en el que nos reflejamos.

Todo ello es lo que subyace en la obra de Belén Mazuecos, nos pone a nosotros como espectadores de su composición. La cuarta pared es, figurativamente hablando, la que separa al público de lo que ocurre en escena. Esa cuarta pared se rompe cuando los personajes asumen que son ficción y hablan con el público quebrado esa barrera invisible que separa ficción de realidad. Cuando discutimos por la sala Belén nos interpela a que rompamos esa pared y difundamos el mensaje. Y lo podemos hacer de dos formas, siendo uno de sus personajes o hablándolo directamente con su creador.

Sus personajes, osos panda, actores con máscaras, nos acercan a la estética del circo ambulante, a los teatros callejeros, a aquellas funciones donde la burla, el sarcasmo solo era comprensible para unos pocos. Incluso las actuaciones en palacios y castillos “se la jugaban” frente al que ejercía el poder y solo les salvaba su constante ignorancia. El bufón de la corte era el más libre.

La cuarta pared es un término que inventó el director de cine y teatro André Antoine. El francés se inspiró en el *Discurso sobre la poesía dramática* de Denis Diderot. Ya en 1758, Diderot había formulado su principio de la cuarta pared. Es un convencionalismo que nos permite jugar el papel de espectadores de un universo que transcurre sin tenernos en cuenta. Romper la cuarta pared es una metáfora para las obras de ficción en las que se interpela directamente al lector o espectador, dando cuenta de que asume que se está en dicha obra. A veces ocurre de manera sorpresiva (ha sucedido en algunas películas de Woody

Allen). A veces es un recurso continuo y característico (la historieta *Deadpool*). Cuando sucede en el teatro, los actores además interactúan e improvisan con las respuestas del público. Y este juego al que me ha invitado Belén son estas letras que acompañan a la exposición y que como activista del arte las retorna en otra manifestación que podría complementar esta reivindicación: veamos.

Llegamos al teatro diez minutos antes de que suba el telón y al otro lado nos espera una representación de *La Bohème*, una fantástica ópera de Giacomo Puccini que narra las aventuras y desventuras de cuatro bohemios que viven juntos en una buhardilla, entre ellos un pintor Marcello y el poeta Rodolfo que se enamora perdidamente de su vecina Mimi. Como en casi todas las óperas una trágica muerte cruza el argumento, en este caso es Mimi que muere de tuberculosis a pesar de que sus vecinos, artistas sin triunfo, sin beneficio y casi sin nada que comer, tratan al final de ayudarla. Pero ya es tarde. ¿Qué sistema regía las vidas de esos artistas en París del XIX? Es el mismo... usureros, críticos, nobles, dictaban lo que estaba bien o lo que estaba mal. Los silbidos en los estrenos por parte del pueblo estaban comprados. Llenaban los altos graderíos de masas que ignoraban lo que allí sucedía. Solo unas monedas para comer les hacía aplaudir o silbar. Las máscaras en este caso estaban en el espectador.

La visión o sonido del final de la ópera provocaba en los más entendidos una convulsión o catarsis de la que se nutrirán los escribientes de periódicos y cuartillas que se repartían a gritos de un niño en la calle. El autor y los protagonistas se despiertan de la catarsis al siguiente día a la espera de poder salir a la calle o ahogar sus penas en vino o en la más absoluta de las oscuridades. Es la espera del juicio lo que desespera y lo que preocupa a los artistas que ven en manos de los agentes el trabajo de muchas horas.

El mundo trágico de las óperas de Puccini y en concreto de ésta siempre me ha parecido lo más próximo a la situación de muchos artistas, solo que hoy en día otros instrumentos les ayudan en la subsistencia. Muchos de ellos son profesores, diseñadores, camareros, etc. Y tienen en la musa Mimi su esperanza en la continuidad de la obra creativa. Es la muerte lo que les da vida.

Así pues, salimos del teatro y acudimos al museo para ser espectadores y aceptar la invitación de participar en *este circo*. Personajes escondidos tras máscaras transitan por las obras, hacen malabarismos, posan para las cámaras. Es la alfombra roja, desnudos y frágiles, como un oso panda, los artistas expuestos en fríos paisajes en blanco y negro, porque frío es el momento y blanco o negro es el juicio. Críticos y comisarios tapan su rostro para no ser reconocidos, cobarde situación.

Lanzo al vuelo la idea del color intermedio pues todo en el arte no es blanco y negro, es un camino donde los colores representados en la luz aparecen según las estaciones. Es un subir y bajar dependiendo de los ojos que lo miren, pero la sinceridad de quien escribe observa un riguroso trabajo, un dibujo impecable y una composición clara y novedosa que cumple los cánones de lo que se espera y de lo que asombra a modo de reflexión. La crítica de una sociedad con una creatividad fílmica, irónica, expuesta a los movimientos circenses que visualmente discursan sobre uno de los pilares de la cultura. Su subsistencia y reconocimiento.

La catarsis es clara y no por ello negativa, catarsis es liberación, es la cura del arte sobre la naturaleza. En la antigua Grecia la mezcla entre canto, danza, música y poesía se denominaba *corea*, servía para aplacar y aliviar los sentimientos. Se decía que la contemplación de una situación trágica y la emoción

que esto provocaba llevaba a la purificación de las pasiones del ánimo. El efecto purificador y liberador suscita una serie de cambios y transiciones del alma que devienen en consecuencias positivas para la persona. Los pitagóricos creían que el alma estaba aprisionada en el cuerpo por culpa de sus pecados y sería liberada cuando se purificase, esta purificación era la medicina para el cuerpo. Aristóteles definió la catarsis en su escrito *Poética* cuando se refería a la tragedia, máxima expresión del arte, según sus palabras. Esto podría llevar a la sublimación de las emociones, a su descarga, a su perfección, a su liberación. En todo caso parece ser que para el autor se interpretó como la purificación de los sentimientos como un proceso psicológico y biológico natural. Si lo extendemos a la civilización, a la naturaleza, puede provocar y devenir en un acto transgresor y creativo cuya purificación provoca situaciones novedosas y regenerativas o también destructivas.

He aquí la dicotomía de la situación, esta muestra seguro provocará al espectador, al crítico, al galerista, al mediador. No lo dejará impasible como a mí me ocurrió hace ya unos cuantos años cuando la contemplación como jurado de una obra de Belén Mazuecos me llevó a confirmar que el arte es siempre innovación, que comunica valores, inquietudes y que sublima el dibujo en blanco y negro al igual que un clásico del cine sin color será siempre una joya en nuestra videoteca.

Rigurosa en su investigación y en su tesis, perfeccionista en su discurso visual, esta también profesora imparte una lección necesaria e innovadora en el panorama del arte contemporáneo, descentralizando, además, este mensaje como los actores de un teatro ambulante.

El quinto muro

MANUEL MATEO PÉREZ



LA OBRA ARTÍSTICA de Belén Mazuecos trasciende el empeño de la pintora por hacer con ella una biografía, una preocupación identitaria, un repositorio de lo que es la vida y una sospecha de lo que es la muerte, un análisis del ecosistema artístico, de su funcionamiento y de sus personajes, de su verdad y su mentira, de su autenticidad y de su enjambre parasitario. Es todo eso, sí. Pero hay más que una crónica personal o una enmienda a la totalidad a propósito de la práctica artística. Belén Mazuecos, digámoslo desde un principio para dejarlo claro cuanto antes, es una de las artistas con mayor asiento semántico de cuantas trabajan hoy en España. Y a esa realidad, al caudaloso mensaje que comporta desde hace años su obra, la pintora granadina suma una exigencia formal, una pulida gramática sobre el papel o el lienzo, una altísima calidad de pincel, una belleza andamiada tras años de perseverancia, sutileza y silencio. Lo expreso con más claridad utilizando sintagmas, solo con un par de palabras: fondo y forma, verbo y predicado, profundidad y luz, significado y academia.

Esa narrativa unida a la obra pulida convierte a Belén Mazuecos en una de las artistas más esclarecedoras del arte contemporáneo español. La solidez de su obra, la solvencia, la laboropatía a la que ha encadenado su vida, la generosidad que acompaña su otra labor como profesora universitaria habrían bastado para enaltecer

su pintura. Pero lejos de conformarse con esos presupuestos ha tomado el camino más difícil, encarando una valentía de la que carecen buena parte de sus contemporáneos que obvian la jauría depredadora en que han devenido los mecanismos (públicos y privados) del arte actual y que ella, sin ambages, denuncia sin piedad. No coquetear con la hoguera de las vanidades como hacen otros comporta riesgos.

Hagamos recuerdo. Belén Mazuecos lleva desde el 2016, desde hace ocho años, preocupada por las dificultades que el *establishment* artístico impone a sus creadores, lo que el historiador de arte Juan Antonio Ramírez llamó ya en 1994 "ecosistema extremadamente frágil". A esa intranquilidad, Belén Mazuecos la llamó *Apuntes para una etnografía del mundo del arte*, el nódulo del que han partido estos años algunas de sus mejores obras y exposiciones. En realidad, y por decirlo en pocas palabras, lo que Belén Mazuecos quiere desvelar es el papel de los mediadores artísticos, de los agentes, de los intermediarios que, como ella sostiene, han apuntalado un papel preponderante en el sistema económico que comporta las artes plásticas y del que es tan difícil escapar. "Es extremadamente complejo identificar sus mecanismos de legitimación", sostiene con inusitado arrojo la artista, consciente de que a esos mecanismos sucumben la mayoría de sus contemporáneos con el propósito no ya de hacerse ricos sino con el pobre empeño por dar a conocer su obra.

Ninguna disciplina artística está libre de aproximaciones parasitarias que separan y pocas veces unen al artista de su espectador. Cada vez son más. La tecnología, que en teoría debería de haber acortado ese trance, ha introducido nuevas nomenclaturas. En literatura, por ejemplo, los mediadores son numerosos, desde el agente y el editor hasta el distribuidor y el librero. Entre medias, hay otros muchos, dedicados de unas décadas a esta parte a la promoción, la intendencia, el marketing, los caprichos o las redes. Igual ocurre en el mundo de la música.

E igual sucede, claro está, en la pintura. Como ponen de manifiesto las obras de Belén Mazuecos, en su hábitat medran los marchantes, los galeristas, los críticos, los historiadores de arte, los coleccionistas, los museógrafos. Y todos ellos, sin excepción, adoptan roles animales, iconografías corporales, imposibilidades antropomorfas, estilemas inadmisibles que interfieren a propósito cualquier comunicación directa entre el artista y su espectador.

Belén Mazuecos, que es una artista muy leída, recuerda sus lecturas de Hans Christian Andersen y del infante don Juan Manuel tratando de justificar su denuncia. Pero se queda corta. Montaigne ya advirtió de algo parecido. Y mucho tiempo después Balzac y Flaubert, y ya en el siglo pasado Faulkner o Roth, sin salirnos de la disciplina de la literatura. En pintura, como recuerda la propia artista, Duchamp y Josep Beuys denunciaron con crudeza el espacio que separa la obra del contemplador y señalaron con el dedo, acusando con alevosía, a los mediadores camuflados que al lado de ellos se hacían pasar por amigos y cómplices cuando habían dado muestras a lo largo de su vida de una explícita inutilidad. Damien Hirst también lo ha denunciado, pero desde un cinismo estratégicamente calculado y solo para su beneficio personal.

Con su técnica, con sus dibujos y pinturas en blanco y negro, Belén Mazuecos ejemplifica el precario sistema del arte. Apela a la modestia del carboncillo y del papel, a una estudiada y consciente economía de medios, al acrílico sobre lienzo donde el blanco de la tela sirve para conformar la forma, y donde hay, en efecto, una pretensión por acercarse a la caligrafía, al mensaje explícito, y con ello a la narrativa como canal por donde advertir de los riesgos que hemos creado en este injusto hábitat donde solo unos pocos afortunados —no siempre los mejores— se han alzado con el prestigio que facilitan los dineros, al modo en que lo explicaría Pedro G. Romero.

¿Qué saca el espectador en claro al enfrentarse a la obra de Mazuecos? Esto es algo que me interesa mucho, no solo en la pintura de esta artista sino en cualquier otro colega suyo de hándicap y categoría similar. Por lo pronto, observar con detenimiento las obras que ha traído a Santa Fe revela un armonía explícita donde todo encaja, donde todo funciona, donde esos seres cargados de significado cumplen en este teatro del absurdo la misión para la que fueron citados. La pintora compone el paisaje de su denuncia con extraordinario orden, con ajustada justificación, explícita a veces e implícita otras, facilitando la lectura en unas y complicando la traducción en sus vecinas, pero componiendo una escena histriónica cuyo mensaje entendemos, compartimos y, en consecuencia, denunciamos. No hay improvisación, desliz, doblez, fullería, dolo o fraude en la obra de Mazuecos. Por el contrario, hay desnudez, arrojo, misión y sinceridad.

Será una extraña epifanía cuando advirtamos el color en alguna obra futura suya, pero hasta entonces todo cuanto Belén Mazuecos lleva al papel o a la tela tiene un propósito, un sentido, una justificación, un mensaje velado entre líneas, un párrafo justificativo escrito entre transparencias y con solo dos colores. El paisaje nevado o caliginoso, el cielo estrellado y los ojos de la luna contemplándolo todo, las nubes vaporosas, los ríos que van a dar en la mar, las puertas y sus umbrías que es el morir, los suelos retro, las piedras como satélites de Saturno, los vendajes y las cortinas, los pliegues barrocos de las telas que ocultan e insinúan, las aguas donde flota el artista indefenso, recluido y oculto, al que pocas veces se ve, en el interior de cerradas cajas de madera y embalaje que sirven tanto para almacenar condumios como para aprisionar el talento... Esa nómina de imágenes, ese vademécum de situaciones despierta en cualquiera de nosotros un hambre, una urgencia por poner nombre y apellidos a ese bestiario imposible y feroz. Siempre hay un paisaje o un habitáculo con suelo donde

obran, urden y conspiran los personajes reunidos por la artista. Todos ellos pisan tierra firme, no vuelan sobre la nada. El paisaje blanco y nevado, a pesar de su apariencia fría, es un terreno 'cálido' para ella. Son más turbadores los espacios cerrados, ocultos entre cortinajes espesos y pesados, oscurecidos con premeditación para subrayar la presencia de la narración, la trama del relato, porque presentimos en esa cerrazón claustrofóbica los riesgos más elevados, las amenazas más crueles, las pesadillas de las que están hechas nuestras malas y quebradas caligrafías.

Belén Mazuecos se halla cómoda en la cuarta pared que desveló Denis Diderot a finales del XVIII, el tul invisible que une o separa, según la intensidad de la obra, su mensaje, su visceralidad, al actuante de su público. Pero lo que la artista consigue es romperla, hacerla añicos, convertir su invisibilidad en millones de cristales rotos esparcidos por el suelo. Su obra nos llama, nos absorbe hasta introducirnos en ella, hasta vivir dentro del papel o el lienzo, de confundirnos con los personajes que merodean dentro. La artista no solo hace hablar a sus personajes sin dictar una sola palabra: nos habla a nosotros mismos, haciendo trizas esa cuarta pared, invitándonos a asistir a la creación de un quinto muro, *another brick in the wall*, donde la pintura no solo es el mensaje sino el discurso, la frase, la palabra explícita. «Mi pintura te habla», se empeña en convencernos.

El quinto muro, de existir, es como esa suerte de cálculos matemáticos al modo en que debió de entenderlo John von Neumann, imposibles de dimensionar para una mente precaria. En la obra de Mazuecos, el quinto muro rompe las dimensiones conocidas para apelarnos directamente, sin intermediarios, sin mediadores. Si su obra es una denuncia a la jauría depredadora que rodea el mundo del arte, la artista busca con ella zafarse de esos parásitos para comunicar directamente

con el espectador. Esta vez no hay intermediarios que valgan, todos sobran en ese espectáculo de la vanidad y la impostura en el diálogo directo que la artista propone a quien contempla su obra. Hay un grafiti en ese quinto muro que nos dice: «En este diálogo estamos tú y yo solos; todos sobran excepto nosotros dos». La música viene a nosotros, ese misterio de la discursividad absoluta, mientras nosotros, en un esfuerzo a veces severo, hemos de ir a la palabra y la pintura. Pero del mismo modo que han sido escritos sonetos que se nos quedan atrapados en la memoria de por vida y que llegaron a uno para anidar en el corazón hasta el último día —«Robar lo suyo a un pobre es felonía / y aun así, bandido, te perdono, / sin olvidar que es más letal la herida / de amor que la lesión frontal del odio»— hay pinturas que entran por la mirada para asilarse por siempre en los pliegues de nuestra sensibilidad, ese espacio subrepticio del que ignoramos casi todo. De existir un espacio físico que acoja esas sensaciones absolutas no estaría lejos de ese quinto muro, ni tan siquiera enunciado, del que lo ignoramos todo, en especial su real existencia.

Son las yemas de los dedos las que escriben sobre las teclas del ordenador o tomando una pluma y deslizándola sobre el papel en blanco. Del mismo modo es la mano entera la que dibuja y la que pinta. Se diría, y sé que no es cierto, que la cabeza ahí no actúa. De ahí la materialidad, la tactilidad, la piel extendida y untada en el soporte elegido. Como es sabido, de todas las artes la pintura es la que más se acerca al cuerpo, la única frente a la que somos capaces de percibir el sentido del tacto. No vale el libro. El libro es una repetición industrial de un manuscrito pasado a limpio. Por eso en su origen literatura y pintura se nos antojan tan próximas, porque el escritor y la pintora han palpado, han tocado, han acariciado la frase recién escrita y la tela manchada, aún fresca, que se convertirá con un poco de fortuna en obra de arte. Hay en esta suerte

de revelación, de taumaturgia, solanas y umbrías que emparentan con las lecciones aprendidas en el pasado. Esto es lo que diferencia a la larga una obra imperecedera de otra que no lo es. La modernidad, la vigencia, la voracidad de una pintura hecha en el pasado trasciende cuando es capaz de hablarnos en el lenguaje con el que hoy nos comunicamos. A la obra de Mazuecos le aguarda esta condecoración.

Es pintura, no es dibujo lo que Belén Mazuecos realiza. La diferencia entre ambas disciplinas está bien explicada desde Giotto a esta parte. El dibujo explica el instante y la pintura explica el mundo. Que la sencillez de medios, que el blanco y negro sobre el papel o el acrílico sobre la tela formen parte de la gramática del dibujo no resta a que Mazuecos haga con él pintura, que es la cumbre a la que todo artista ha de aspirar para ser considerado como tal. Como recuerda Julian Green "en todas las expresiones artísticas suelen darse dos cosas al mismo tiempo: el deseo de hacer algo nuevo y una conversación ininterrumpida con el pasado". A esa certeza Mazuecos suma el verbo, el significado, como hemos dicho párrafos arriba. Bien visto, observado desde la distancia, lo que Mazuecos ha hecho en estos últimos años ha sido poner negro sobre blanco (nunca mejor dicho) las consecuencias de la evolución del arte en la segunda mitad de un bulímico siglo XX, trascendidas y superadas las arcaicas gramáticas heredadas del sistema de Beaux-Arts y desatados los ismos en una insurrección imposible de asir o domeñar. Hablamos de unas vanguardias que superaron con creces el concepto de modernidad, subrayada desde la Segunda guerra mundial a esta parte. Ya no es solo la aparición de nuevos géneros, conceptos y apelaciones. Es que ese océano de sobreinformación y estímulo ha creado a su alrededor una macroestructura laboral difícil de dimensionar. Dicho de otro modo: cómo no entender que un mundo tan abigarrado, superpoblado, inmenso y desbordado

como el arte de las últimas décadas haya interrumpido el diálogo entre artista y espectador por agentes que hasta hace poco nada tenían que ver con ambos protagonistas de esta historia. La aparición de nuevos 'trabajadores' del arte ha exigido una nueva crítica, un nuevo corpus teórico, una nueva historiografía, una nueva bibliografía. La teoría del arte, la metodología heredada del siglo XIX quedó obsoleta frente a la abstracción, cuanto más de cara a los nuevos géneros. Por eso hoy es tan difícil consensuar unas mínimas nociones teóricas. Todo es endeblez, labilidad, tierra movediza. Todo está en permanente construcción. La tecnología, los retos que la inteligencia artificial proyecta en las próximas décadas, convierte en un terreno aún más pantanoso el futuro del arte. Si una aplicación es capaz hoy día de imitar con inaudita fidelidad los quiebros sentimentales de Lope de Vega en un diálogo teatral qué no será capaz de hacer dentro de una década, de veinte años, de medio siglo. Si hoy esa misma aplicación compone ilustraciones que no dudaríamos en ubicar en la portada de nuestro próximo libro con qué nuevas sorpresa nos conmocionará dentro de unos años. ¿No es inquietante, atropellado, irreflexivo, terrorífico y a la vez embaucador y hechizante? Y aun aceptando ese vértigo ¿qué nos persuade a seguir abrazando la tradición, qué nos lleva a solicitar asilo político en las narrativas que nos conformaron como somos, que nos hicieron sentir lo que hoy sentimos, que cimentaron nuestros gustos, nuestros valores, nuestra mirada? Pregunten a Belén Mazuecos. Pregunten a los personajes que anidan en sus obras, interróguenlos, no salgan de la sala sin una respuesta. Sean pacientes, perseverantes. Yo sé que la tienen. Basta con poner un poco de atención y escuchar lo que tienen que decirnos. ¿Quién sabe? Igual salimos de esas salas siendo otros.

Jaén y Madrid, principios de noviembre de 2023

Tres delirios para
atravesar la cuarta pared

FRANCISCO CARPIO





UNO [Terreno de juego (*The gatekeepers*)]

LAS CURVAS DE LA MONTAÑA dibujaban líneas redondeadas en el lienzo gris vientre del cielo, recordando sin sorpresa las gastadas formas de una mujer ya madura. Algunos velos de nieve, blancos, fríos, solitarios, cubrían esa desnudez de milenios. Tres hombres impecablemente vestidos descendían por la llanura de saliva helada, con un ritmo acompasado y decidido. La pierna derecha, los tres.

La pierna izquierda, los tres. Avanzaban. Una roca que era rostro de hembra, que era cabeza de pez, que era un sombrero de dientes, que era un tocón de carne y escamas, los observaba. Y observaba los enormes globos oculares que coronaban sus hombros, como si fueran planetas de párpados, córneas, pestañas y miradas, como si fueran esferas de sabiduría, inquisición y crítica.

Llegaron a un claro de ese bosque lácteo; bosque desnudo de árboles, bosque vestido de extrañezas. Allí les esperaban.

La mujer sin cabeza. Un prodigio de la vida y un desafío a la muerte. Arrodiada, con su brazo izquierdo reposando sobre la piel de mármol de un muslo. Su memoria nunca había necesitado un cofre de huesos donde guarecer la mente. En ese vacío que solo ella podía ver y sentir, se encerraban todas las historias de un tiempo clásico y pretérito. Las ideas de los filósofos. Las palabras de los aedos. Las escenificaciones de los trágicos. La pétrea geometría de los arquitectos. El tacto bronceo de los escultores. La sangre de los guerreros. Los devaneos de los dioses. Todo. Todo cabía en esa cabeza sin cabeza. Capaz de ver sin ver, el color verde imposible de las palmeras, de oír sin oír el rumor de caracola de las olas, de oler sin oler el granulado aroma de las arenas.

Y "él" a su lado. "Él", siempre. En todos los sueños. En todas las pesadillas. En todas las vigilias. La única razón plausible para creer que todo era el resultado de unas yeguas de la noche. Esas imágenes que se escapan, como el gas o la vida, por las grietas de la cama. Que te mantienen aferrado al sudario de las sábanas, a la sal de los cuerpos inquietos. "Él". Desde muy

niño Yukio había sabido cuál iba a ser su destino, el sentido de su existencia: Sería oso panda. No importó que sus padres lloraran lágrimas amargas, que sus amigos, allá en Tokyo, se rieran con risas de cuchillos, que la sociedad lo descartara por inservible. Sería un oso panda ¿Quién en su sano juicio podría aceptar que un tipo disfrazado de oso panda no fuese sino el seguro pasaporte hacia un viaje al infierno? Mucho más que tan solo una temporada. Nos iba a perseguir allá a donde intentáramos huir. Bien lo sabíamos. No habría salida ni refugio. Ese tipo, con sus absurdas manchas blancas y negras —¿negras y blancas?— siempre sería el primer y último actor de un teatro de sombras y miedos. Y nosotros, los espectadores invitados-condenados a una infinita representación sin sentido.



DOS [Salto al vacío: Artista anónimo vs. Yves Klein]

Se conocieron en Varsovia a finales de los años 30.

Franz había olvidado pronto las esquivas enseñanzas que sus mayores y sus rabinos trataron de inculcarle. La Torá no entraba en sus planes de vida. El pensamiento de Marx y el cielo en la tierra, sí. Se ganaba la vida dando clases de

filosofía en la universidad, y se ganaba la muerte siendo judío y comunista. Además de eso, siempre había soñado con ser ave y poder surcar los espacios celestes como la espuma en las olas del mar. Desde niño, se imaginaba saltando al borde de precipicios nevados para volar igual que un arcángel o un águila.

Milena también se desembarazó tempranamente del metálico corsé del cristianismo. Muy joven, una niña, comprendió ya que sus sueños y sus deseos no encajarían en el rompecabezas de la vida. Ansiaba sentir entre sus brazos el calor de un cuerpo de mujer, y el fuego de un amor prohibido. Besar sus labios como se paladea la fruta madura, amasar entre sus manos unos senos de arcilla divina, viajar con su lengua por una geografía vedada y desconocida. Trabajaba como médico en un hospital y por las noches —el dolor parece entonces más comprensible— ayudaba a otras mujeres a dar a sombra con sus instrumentos quirúrgicos. El ángel de la muerte la escoltaba sin tregua en aquellos cien años de un incipiente nazismo. Y, en su cama, sola o compartiendo sueños y pesadillas con otras mujeres, pensaba que podía volar, volar, alto y ligera, batiendo sus brazos de paloma en busca de cielos y no de infiernos.

Se reconocieron años más tarde en Treblinka.

Cuando el oscuro vapor del desfallecimiento, cuando las negras alas del hambre, la sed y el frío les cobijaban cruelmente, cuando los huesos de sus esqueletos triunfaban sobre el mínimo manto de su pobre carne, cuando las burlas, las risas, los golpes y los abusos de sus verdugos no eran ya más que una música lúgubre y cotidiana, ambos solían compartir los escasos remedos de descanso

nocturno contándose, sobre unas literas de sucia y torturada madera uno a la otra, un sueño recurrente. Un sueño dulce como la miel que nunca paladearían, sabroso como las viandas que nunca descenderían por sus gargantas, salvador como el bálsamo de la libertad que nunca humedecería sus esperanzas. Un sueño en el que los dos saltaban desde un vacío redentor hacia el pleno del bosque, y volaban por sus aires, llenos de oxígeno y de paz. Un vuelo eterno, grácil, libre, sin fronteras ni dioses represores, un vuelo hacia la luz infinita.

Una noche, castraron para siempre ese sueño. Entumecidos, tiritando, sucios, vencidos, fueron trasladados a una cámara coronada por humeantes chimeneas como buitres de gas. ¿Fue su último sueño, o los dos creyeron ver y sentir cómo eran conducidos a empellones y puñetazos a ese matadero por unos esbirros con cruces gamadas en sus brazos y máscaras de osos panda cubriendo sus inhumanas cabezas...?



TRES [El balcón de las apariencias]

Siempre había sido un tipo raro. Eso era algo que podía percibirse en su mirada, tan distante y vulnerable como las últimas galaxias o como el cordero ante la cuchilla del matarife. Issidore había nacido en Asunción, la capital de Paraguay justo el año en que acabó la Segunda guerra Mundial. Pero apenas pasó unos meses allí. Su padre era diplomático y fue enviado como agregado

cultural a la embajada de París. Nunca regresaría, salvo un breve y extraño viaje, a su país natal

¿O fue todo un sueño?

Sus padres sí que volvieron tiempo después. Decidió quedarse allí, desheredado y desarraigado. Hambriento, inútil para la vida cotidiana, asocial, con un cuerpo demasiado delgado y frágil, muy alto, de piel oscura, y un bigote huidizo, peligrosamente proclive a los paraísos artificiales y a los placeres naturales. Pero le quedaba París. Eso era algo. Eso era mucho.

Su único, obsesivo, delirante empeño era el de convertirse en un excelso autor teatral. De muy joven había ensayado las dulces amarguras de la poesía. Cinco o seis malos poemas publicados en un par de revistas de esas de dos números de duración así lo probaban.

Llevaba ya unos años madurando una obra que iba a ser definitiva—estaba tan convencido de ello que su rostro rezumaba una ternura que producía piedad y a la vez inquietud—. La llamaría *El desarreglo de los sentidos*. Sí, en efecto, el joven dios de ojos fríos y azules de Charleville, el traficante de versos y armas maldito, era su única religión.

La trama tenía lugar en un paisaje nevado. Para los decorados imaginaba docenas de arrugadas sábanas, blancas como la saliva o el semen, formando los redondeados accidentes del terreno. Y también cientos de kilos de sal gorda y de azúcar —eran para él tonos diferentes pero complementarios de un mismo placer— diseminados por todo el escenario. Al fondo podría verse en letras de gran tamaño la palabra MUSEO.

Urdió tres personajes.

Un hombre elegantemente vestido, con traje y pajarita negros, con guantes blancos de cirujano. A su izquierda podría verse una balconada de rejería cordobesa —de niño la había admirado en un libro de arte— ricamente ornamentada. Habitada sólo por la muchedumbre de las percepciones posible.



Su cabeza estaría coronada por un enorme ojo, tan desproporcionado para su enjuto cuerpo que le hacía temer que provocara más risas que espanto entre el público.

— Era algo —pensó— que debía mejorar y matizar.

La verdadera protagonista sería una esquiadora, inesperadamente vestida para ese clima tan solo con una camiseta de tirantes y un escueto pantalón corto de piel de ángel. Por supuesto se ayudaría de sendos esquíes. El golpe fuerte de su atrezo estaría en su cabeza. En contra de cualquier tipo de lógica, sobre sus dulces hombros de sirena reposaría un mejillón, con sus dos conchas bien abiertas, como una vulva oferente, como una herida de mar y salitre, como unos labios entregados. A Issidore siempre le había fascinado la apariencia de ese molusco, su aspecto milenario, los posibles secretos que pudieran ocultarse en su interior, su blanda y sabrosa consistencia a pecado al masticar su carne. Recordaba un largo viaje a Bélgica durante el que únicamente había ingerido ese alimento, día tras día, noche tras noche. Sí, para él, simbolizaba el misterio de lo cerrado, el ancestral aroma de un pasado muy remoto, la sen(x)ualidad de placeres prohibidos. Tenía bien claro que los espectadores, al contemplar esta figura, quedarían arrobados, mudos, sin aliento ni capacidad de reacción. Iba a ser su triunfo definitivo.

El último (f)actor de esa onírica trinidad sería un ser celestial. Alguien tan improbable como para no dudar de su plausible existencia. Una criatura surgida de la noche de los días. Llevaría un sombrero de fieltro negro como sola vestimenta.

Desnudo por lo demás el resto de sí. No tendría sexo. ¿Era necesario concretar que se trataba de un ángel? Sería el mensajero de esos dioses desterrados en un Olimpo de tramoya y suelo de madera. Aquella persona había nacido sin duda para escuchar el aliento del público, sus exclamaciones de sorpresa y admiración, sus aplausos, su cómplice compañía. Con sus alas en forma de enormes orejas volaría por el techo del teatro, batiéndolas como las velas de



un galeón al viento, como el palpitante corazón de un espacio mágico. Tendría la beatífica mirada de alguien puro y cristalino y un rostro incapaz de esconder los humanos detritus del pecado.

¡Deseaba con tanta fuerza y necesidad que se abriera de una vez el telón!

Los periódicos del día recogieron la noticia en un oscuro rincón de las últimas páginas: La noche anterior los servicios municipales de limpieza habían hallado en uno de los márgenes del río Sena el cadáver de un hombre joven, de una estatura notable, muy demacrado, tez cetrina, bigote ralo, sin documentación. Junto a él, una botella de absenta vacía y unos cuantos folios manuscritos. Papeles inútiles y prescindibles sin duda...

La escena del arte que se esconde
tras la cuarta pared

BELÉN MAZUECOS



[Entre bastidores el narrador comienza a hablar...]

EN LOS ÚLTIMOS AÑOS el objeto de estudio de mi trabajo ha sido la propia fragilidad del sistema del arte, abordándolo desde un enfoque antropológico. La factura rápida y la recuperación del uso de técnicas tradicionales como el carboncillo, o la economía de medios que supone el trabajo con acrílico negro sobre papel (aprovechando las reservas del propio blanco del soporte), equiparan el proceso de pintar o dibujar a la propia escritura y a la transcripción de los datos recolectados en el ámbito artístico con una caligrafía propia, generando un pseudo-documento donde realidad y autoficción se entremezclan.

La exposición “La cuarta pared” se inscribe en el marco del proyecto “Apuntes para una etnografía del mundo del arte” que vengo desarrollando desde 2016. Éste configura una suerte de alegoría o metáfora visual de lo que acontece en el ámbito artístico, haciendo referencia a las grandes dificultades para acceder —o adaptarse— a un sistema y mercados opacos; un “ecosistema extremadamente frágil”, en el que —como diría el historiador del arte Juan Antonio Ramírez¹—, la supervivencia de unas especies está supeditada a la de otras, (siendo desde los años 80 los mediadores artísticos los agentes que asumen un

1. Cfr. RAMÍREZ, J. A. (1994), *Ecosistema y Explosión de las artes*, Barcelona, Anagrama.

papel preponderante), y en el que resulta extremadamente difícil identificar sus mecanismos de legitimación. Por este motivo, desde la propia práctica artística como plataforma de cuestionamiento, planteo una investigación sobre las dinámicas que rigen el mundo del arte contemporáneo, desarrollando un trabajo de campo que se traduce en imágenes, desde la reflexividad y mi propia perspectiva como artista.

Junto con las lúcidas teorías sobre el sistema del arte de Ramírez, la fábula “El traje nuevo del emperador”, escrita en 1837 por Hans Christian Andersen (basada a su vez en el Cuento nº XXXII del libro del S.XIV “El conde Lucanor” del infante D. Juan Manuel, “Lo que sucedió a un rey con los burladores que hicieron el paño”), inspira la narrativa que sirve de hilo conductor a mis piezas.

Del mismo modo, las reflexiones de prestigiosos agentes culturales e investigadores sobre las etapas en la carrera del artista, las características distintivas del segmento de mercado del arte emergente o la especificidad y precariedad del sistema del arte, como Francesco Poli², Carole J. Uhlaner³, Walter Santagata⁴, Achille Bonito Oliva⁵, Angela Vettese⁶, Angela Besana⁷, Hans Abbing⁸, José Luis Brea⁹, Sarah Thornton¹⁰, Don Thompson¹¹, Francisco Calvo Serraller¹², Nathalie Heinich¹³, Remedios Zafra¹⁴ o Marta Pérez Ibáñez¹⁵ están también en la base de mi proyecto artístico personal, y han ido apuntalando durante estos años sus cimientos.

En mis dibujos y pinturas monocromos, generalmente de gran formato, los artistas reducidos a mercancía son transportados en cajas de embalaje para obras de arte por los mediadores artísticos disfrazados de osos panda. Al igual que los cuidadores de crías de estos animales en peligro de extinción se disfrazan

2. Cfr. POLI, F. (1976), *Producción artística y mercado*, Barcelona, Gustavo Gili y Poli, F. (2002) (1ª ed. 1999), *Il sistema dell'arte contemporanea*, Bari, Editori Laterza.
3. Cfr. UHLANER, C. J. (1989), “‘Relational Goods’ and Participation: Incorporating Sociability into a Theory of Rational Action”, *Public Choice*, 62(3), pp. 253-285.
4. Cfr. SANTAGATA, W. (1998), *Simbolo e Merce. I mercati dei giovani artisti e le istituzioni dell'arte contemporanea*, Bologna, Il Mulino.
5. Cfr. BONITO OLIVA, A. (2000), *Italia 2000. Arte e Sistema dell'Arte*, Milano, Giampaolo Preparo Editore.
6. Cfr. VETTESE, A. (2002), *Invertir en Arte. Producción, promoción y mercado del arte contemporáneo*, Madrid, Pirámide.
7. Cfr. BESANA, A. (2002), *Economia della Cultura. Degli attori economici sul palcoscenico dell'arte*, Milano, LED-Edizioni Universitarie di Lettere Economia. Diritto.
8. Cfr. ABBING, H. (2002), *Why are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
9. Cfr. BREA, J.L. (2004), *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, Cendeac.

10. Cfr. THORNTON, S. (2010), *Siete días en el mundo del arte*, Ensayo Edhasa, Barcelona.
11. Cfr. THOMPSON, D. (2009), *El tiburón de 12 millones de dólares. La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*, Barcelona, Ariel.
12. Cfr. CALVO SERRALLER, F. "Vivir del arte: ¿Vivir del aire?" en Gomá Lanzón, J. (Dir.) (2012), *Ganarse la vida en el arte, la literatura y la música*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, pp. 19-41.
13. Cfr. HEINICH, N. (2017), *El paradigma del arte contemporáneo*, Madrid, Casimiro Libros.
14. Cfr. ZAFRA, R. (2017), *El entusiasmo*, Barcelona, Anagrama.
15. Cfr. PÉREZ-IBÁÑEZ, M. (2018), *El contexto profesional y económico del artista en España. Resiliencia ante nuevos paradigmas en el mercado del arte*, Granada, Editorial Universidad de Granada. Tesis doctorales.
16. Cfr. MAZUECOS, B. (2008), *Arte contextual. Estrategias de los artistas contra el mercado del arte contemporáneo*, Granada, Editorial Universidad de Granada. Tesis doctorales.

para facilitar su reinserción en el medio natural salvaje, la carrera del "artista frágil" es gestionada escrupulosamente por los intermediarios (curadores, conservadores de museos, galeristas, gestores culturales, asesores artísticos, críticos de arte, etc.), que implementan sofisticadas estrategias de *marketing*, relegando al artista a la categoría de *ready-made*.

El recurso a la mascarada evoca, por un lado, la idea del arte como espectáculo y, por otro, subraya la necesidad del artista de desarrollar tácticas de supervivencia en un entorno hostil.

Las piezas de este proyecto están plagadas de referencias y guiños a obras y autores fundamentales en el arte del S.XX y XXI que han reflexionado, a su vez, sobre el mundo del arte desde la propia práctica artística¹⁶, tales como, Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Mario Merz, Damien Hirst, Carmela Gross, Marc Quinn o Mark Wallinger. Concretamente en la muestra que ahora presentamos aparecen citados algunos referentes míticos como Piero Manzoni, Yves Klein, Picasso, Marcel Broodthaers, Jeff Koons o Maurizio Cattelan. Recurriendo a la estrategia del apropiacionismo, mi trabajo conecta con el de estos otros artistas a través de las citas visuales de sus obras que, en muchas ocasiones, aparecen también referenciadas como parte del propio título de mis piezas. De esta forma, el artista anónimo, que aún no ha obtenido el reconocimiento en el mundo del arte, trata de infiltrarse en él, compitiendo con maestros consagrados como Yves Klein, lanzándose a los abismos de inhóspitos paisajes nevados con temerarios saltos mortales; desarrollando, sin éxito, tácticas de camuflaje y mimesis, como la ocultación bajo una máscara de papel maché del genio Picasso producida por operarios del irreverente Cattelan; o dejándose contagiar por la reputación de artistas exitosos, asimilándose a ellos mediante sofisticados procesos de ósmosis

en los que se contamina de algunas señas de identidad de sus obras, como los singulares globos de Manzoni o los famosos mejillones de Broodthaers, que terminan por brotar de su cuerpo como prótesis artificiales o apéndices naturales.

Cortinas transparentes, telones de teatro, decorados pintados, paños de camuflaje, platós con *photocalls* y cromas, actúan en mis piezas como interfaces o conectores entre el mundo real y el mundo del arte, o como espacios liminales y geografías de transición impostadas que separan el árido ecosistema artístico en estado salvaje del entorno “domesticado” del museo o la galería como espacio validador que implica un avance hacia una carrera de éxito en el ciclo de reconocimiento del artista¹⁷, sugiriendo la identificación entre arte y artificio y evocando la idea del paño invisible, planteando la reflexión sobre la propia noción de arte y su crisis de legitimidad como epicentro de un complejo programa iconográfico personal.

El objetivo principal de este proyecto de investigación artística es reconstruir una etnografía visual del mundo del arte, a través de distintas anotaciones que registren y cuestionen la realidad poliédrica del campo artístico, sus actores más influyentes, las tramas y relaciones sociales que lo atraviesan y sus diversas problemáticas. De esta forma, “Apuntes para una etnografía del mundo del arte” ha ido evolucionando, ramificándose en diferentes líneas discursivas o subtemas que han generado, a su vez, varias exposiciones previas a ésta con diversas narrativas o hilos argumentales.

Conviene aquí recordar algunas de ellas a modo de antecedentes. La primera parte del proyecto se centró en la idiosincrasia del propio ámbito artístico como objeto de estudio, indagando en las características específicas del contexto

17. Cfr. BOWNESS, A. (1989).
*The conditions of success :
how the modern artist rises to
fame*, Londres, Thames and
Hudson.

y prestando especial atención a los mediadores como sus protagonistas más relevantes. Los resultados fueron presentados en la exposición individual “*Genius loci. Apuntes para una etnografía del mundo del arte*”, comisariada por Bernardo Palomo en las salas de exposiciones Pescadería Vieja (Jerez, Cádiz) y Rivadavia (Cádiz) (2017, 2018)¹⁸.

La segunda, se mostró en 2019 en la exposición individual “*The naked king. Notes for an ethnography of the art world*”, comisariada por Ana García López en el Krakowskie Forum Kultury (Cracovia), desplazando el foco hacia la asimetría de la información entre los distintos agentes del medio, la crisis de legitimidad del arte contemporáneo y la distancia que lo separa de la sociedad. “El rey desnudo” sugiere una evocadora y ajustada metáfora de lo que acontece en el mundo del arte, tomando prestado el título del relato homónimo de Andersen y la moraleja que de él se desprende: la complejidad del arte genera una crisis de legitimidad o, en el mejor de los casos, la asunción de un consenso en términos de gusto que emana de las instancias legitimadoras que el espectador no siempre comparte, pero que no se atreve a cuestionar para no demostrar incompetencia.

La tercera parte del proyecto, comisariada por Francisco Carpio, se exhibió en 2023 en el Museo Gregorio Prieto (Valdepeñas, Ciudad Real), bajo el título “El paño invisible”¹⁹ y puso el acento en el objeto artístico, indagando en su naturaleza y en la identificación del artista con la propia obra de arte.

La presente exposición en Santa Fe (Granada) supone un cuarto capítulo del proyecto (la cuarta pared), una cuarta perspectiva que profundiza en la carrera de fondo del artista y en los procesos de selección natural en un ecosistema artístico en proceso de cambio.

18. Cfr. RODRÍGUEZ, E. (coord.) (2018), *Genius Loci. Apuntes para una etnografía del mundo del arte*. Catálogo exposición individual de Belén Mazuecos, Fundación Provincial de Cultura-Diputación de Cádiz, Cádiz.

19. Cfr. MAZUECOS, B. (2023), *El paño invisible*, Fundación Gregorio Prieto, Madrid.

En este caldo de cultivo surgen nuevos personajes híbridos, evolucionados, resultado de distintas mutaciones para aclimatarse a un ecosistema artístico en continua alteración, que se suman a los que ya aparecían en obras anteriores, ampliando el elenco de actores que entran en escena, entre los que podemos identificar distintas categorías en función de su influencia. Un diverso plantel de actores protagonistas, secundarios, de reparto, de pequeñas partes o figurantes, ávidos de brillar bajo las centelleantes candilejas del teatro del arte: intermediarios artísticos travestidos de osos panda, artistas desconocidos con máscaras de carnaval *vintage* o ataviados con tocados imposibles de obras maestras clásicas y contemporáneas, críticos de arte que son todo ojos, amenazas en la carrera del artista personificadas en siniestros monstruos marinos antropomorfos, *art advisors* con pabellones auditivos hiperdesarrollados, coleccionistas o público...un prolijo repertorio de roles estereotipados, provistos de simbólicos atributos recurrentes y precisos, que desarrollan nuevos modos de interacción poblando hábitats inhóspitos —igualmente estandarizados— y afrontando pruebas de esfuerzo insufribles en travesías plagadas de obstáculos y peligros, bajo condiciones climáticas adversas, por no lugares agrestes como playas desiertas, costas rocosas, montañas inexpugnables, frondosos bosques, ríos plúmbeos, densos mares de mercurio que presagian naufragios fatales, profundidades abisales de océanos negros como la noche de los que emergen marmóreos glaciares, museos de cartón piedra, galerías que no son más que decorados, puro *atrezzo*, tramoyas extremas o complacientes espejismos de la realidad...con la promesa o la firme convicción de verse recompensados, alcanzando algún día la tan ansiada meta, el oasis de la excelencia y el reconocimiento y el paraíso de la fama y el éxito, traspasando al fin los confines del simulacro. Pero, paradójicamente, ese vagar errático, ese esfuerzo titánico

y sostenido en el tiempo, alimenta la ilusión y motivación del artista anónimo convirtiéndose, finalmente, en catalizador de la creación...en motor de un peregrinaje eterno que se convierte en un fin en sí mismo...

El título de esta exposición, “La cuarta pared”, comisariada por Alicia Ventura, pretende tomar distancia y analizar globalmente todo el proyecto, asumiendo el punto de vista del espectador, desde la asepsia que garantiza ese muro inmaterial que lo separa del espacio escénico, adoptando un término que describe, precisamente, la pared imaginaria que está al frente del escenario de un teatro, en una serie de televisión, en una película de cine o en un videojuego y a través de la cual la audiencia contempla la actuación de los personajes.

La cuarta pared se convierte, de esta forma, en una especie de entreacto, en la barrera que separa la vida de los personajes, del espectador; el mundo real, del espectáculo del mundo del arte; y este proyecto, de los que están por venir. Dicho término fue acuñado por el filósofo y crítico Denis Diderot y retomado en el siglo XIX en el marco del teatro realista por el actor y director André Antoine que pretendía recrear la verosimilitud en el escenario. La propia estructura arquitectónica del espacio expositivo del Instituto de América-Centro Damián Bayón, donde se instala el proyecto — consistente en tres cubos blancos interconectados por dos salas de transición— obra del arquitecto José Seguí Pérez, sugiere esta idea de umbral, de espacio liminal, de muro fronterizo desde el que puede observarse con actitud voyerista la escena del arte, sin riesgo de ser descubierto. Esta posición privilegiada me permite a mi misma, como autora, analizar el desarrollo y resultados del proyecto hasta la fecha y plantear nuevas líneas de creación futuras.

La cuarta pared disuelve las barreras físicas tornándose, de este modo, una frontera permeable y porosa que permite la comunicación fluida, sin intermediarios, entre el público y los protagonistas de mis historias y entre éstos (que son mi *alter ego* en muchas ocasiones) y yo misma. La cuarta pared es la coartada que me consiente posicionarme a ambos lados del muro, para tratar de aprehender la realidad compleja del mundo del arte en toda su magnitud, desde dentro y desde fuera, considerando sus distintos ángulos.

Las 23 obras que integran esta exposición (entre las que se cuentan 2 trípticos y un políptico de 5 piezas) presentan los fragmentos inconexos de un mapa que revela lo desconocido, en un intento de cartografiar la particular fauna, flora, topografía e hidrografía del mundo del arte...también pueden leerse como los párrafos de texto discontinuos del periplo que describe un camino, en este caso —las etapas en la carrera artística—, detallando sus ventajas, obstáculos y peligros.

Pertenecer al mundo del arte es saltar continuamente al vacío (sin red o con ella, como en el famoso fotomontaje de Yves Klein), emprender un viaje sin rumbo cierto en un estado de ingravidez permanente, manteniéndose en caída libre con una hoja de ruta incompleta, tratando de acotar un universo fascinante, insondable, complejo y desconocido...guiándose solo por trampantojos de estrellas que parecen lucir con más fulgor que nunca, sobre un cielo pintado, cuando se las observa.

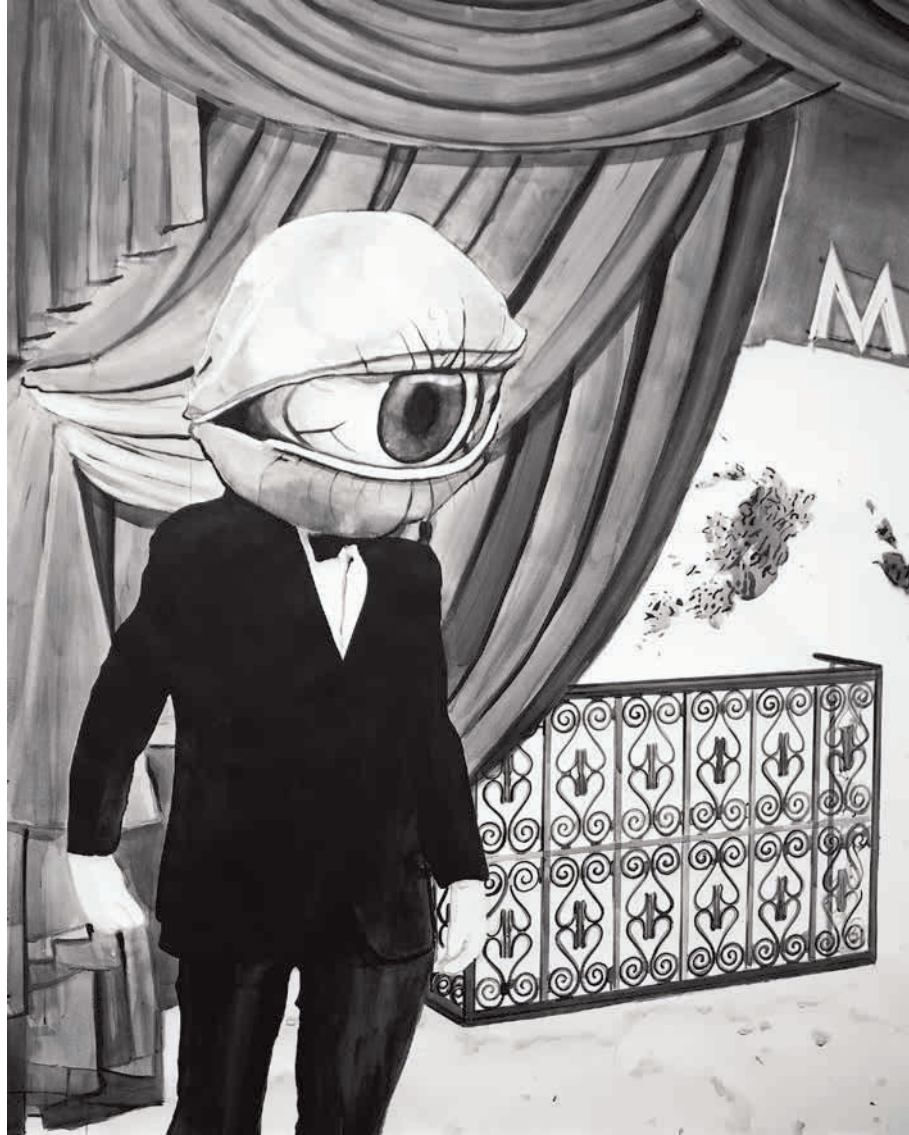
[Se levanta un telón de fondo del negro más oscuro. Cambia el escenario y se vislumbra un paisaje sobre el que se recorta, a contraluz, la silueta de un artista anónimo que se aleja sin mirar atrás y emprende un nuevo viaje...]

Obras



El balcón de las apariencias, 2023. Acrílico sobre papel, 180 x 420 cm (tríptico 180 x 140 c/u)











Colección particular, 2023. Acrílico sobre papel, 114 x 140 cm



Artists Contest II, 2023. Acrílico sobre papel, 114 x 140 cm



*Historia del arte (Traslado de obra maestra: Langosta de Jeff Koons), 2023.
Acrílico sobre papel, 114 x 140 cm*



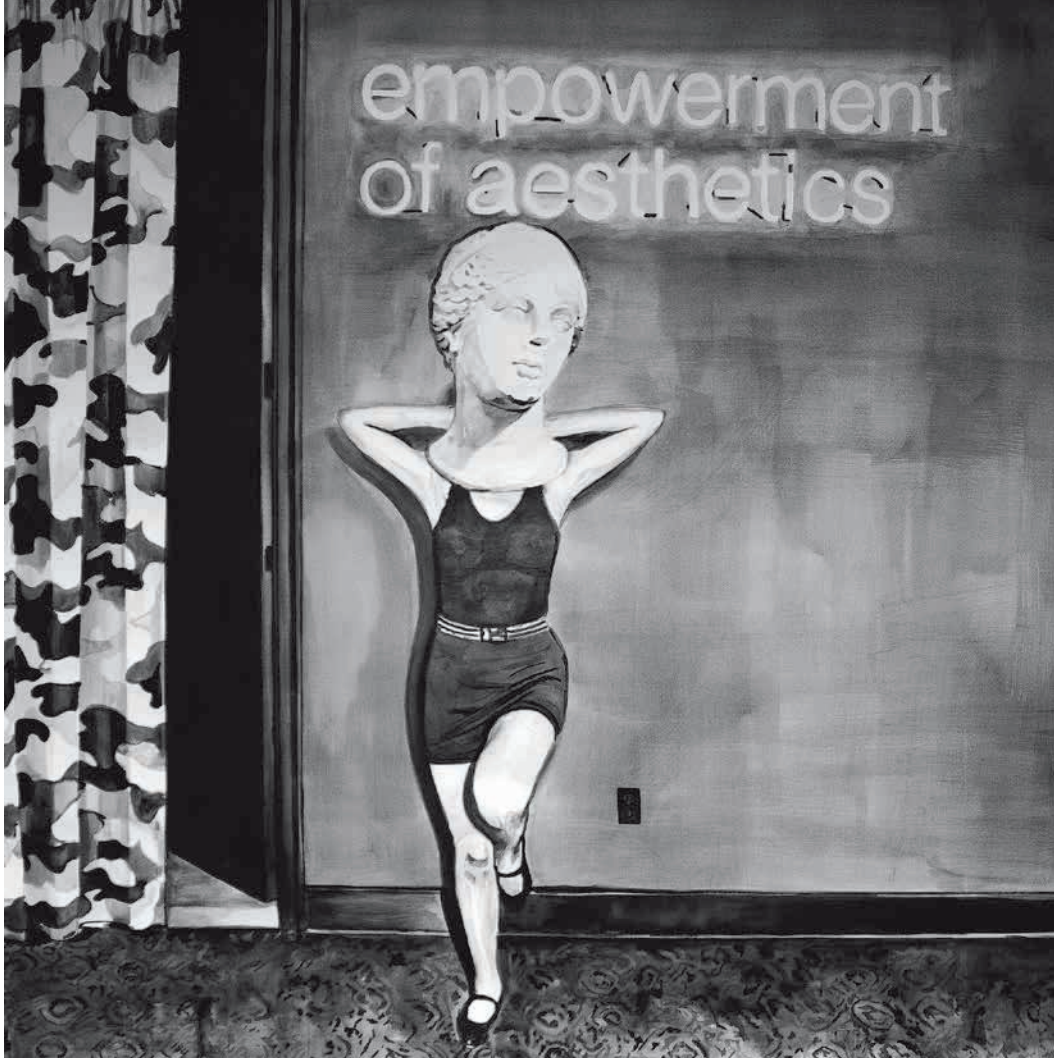
Inventario de colección, 2023. Carboncillo sobre papel, 140 x 140 cm



ART, 2022. Acrílico sobre papel, 140 x 140 cm



Área de registro y catalogación de obras de arte, 2022. Acrílico sobre papel, 140 x 140 cm



Empoderamiento de la estética IV, 2022. Acrílico sobre papel, 140 x 140 cm



Salto al vacío: Artista anónimo vs. Yves Klein, 2023. Acrílico sobre papel, 114 x 140 cm



Ósmosis artista anónimo-obra maestra (Homenaje a Picasso y Cattelan), 2023.
Acrílico sobre papel, 114 x 140 cm



Terreno de juego (The Gatekeepers), 2023. Acrílico sobre papel, 140 x 192 cm.
Colección Manuel Mateo Pérez. Museo de Jaén



La pieza destacada, 2022. Acrílico sobre papel, 153 x 170 cm



Paisaje glacial, 2023. Acrílico sobre papel, 140 x 700 cm (políptico, 5 piezas 140 x 140 cm c/u)















Historia del arte II (Traslado de réplicas), 2023. Acrílico sobre papel, 140 x 200 cm



Se vende, 2021. Acrílico sobre papel, 114 x 140 cm



Amenazas en la carrera del artista III, 2022. Acrílico sobre papel, 56 x 76 cm



Salto al vacío: Artista anónimo vs. Yves Klein II, 2023. Carboncillo sobre papel, 114 x 140 cm



Ósmosis artista anónimo-obra maestra (Homenaje a "Aliento de Artista", 1960 y "Cuerpos de aire", 1959-60, de Piero Manzoni), 2022. Acrílico sobre papel, 153 x 170 cm



Equilibrio inestable I, II, y IV, 2022. Acrílico sobre papel, 56 x 76 cm (c/u)





La escena, 2022. Acrílico sobre papel, 180 x 420 cm (tríptico 180 x 140 cm c/u)











Salto al vacío III: Artista anónimo vs. Yves Klein, 2023. Acrílico sobre papel, 200 x 140 cm



















Nota curricular

BELÉN MAZUECOS (Granada, 1978)

Doctora en Bellas Artes con Mención Europea por la Universidad de Granada (2008) y Licenciada en Bellas Artes por la UGR y la *Accademia di Belle Arti di Brera* de Milán (2001) y en Antropología Social y Cultural por la UGR (2011), ha completado su formación artística en otros centros extranjeros, como la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica (2002), la Universidad Bocconi de Milán (2004) o el *International Center for Art Economics* de la Universidad *Ca' Foscari* de Venecia (2005-2009). Además, ha organizado y/o participado en talleres con artistas de reconocido prestigio (completando su formación predoctoral y posdoctoral) como Joseph Kosuth, Rogelio López Cuenca, María Zárraga, Narell Jubeline, Carmela Gross, Ricardo Calero, Miguel Ángel Blanco, Eva Lootz, Alejandro Gorafe, Colectivo Basurama, Ilan Wolff, Lui Peiheng o Eulalia Valldosera.

Actualmente, es Profesora Titular de la Universidad de Granada, desempeñando su labor docente e investiga-

dora en el Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes desde 2002. Su trabajo artístico reciente se sitúa en el campo del dibujo y la pintura. La referencia a la autobiografía vertebrada toda su producción, imbricando argumentos relacionados con su historia personal (tribulaciones identitarias, reflexiones sobre la vida y la muerte, rol en el ecosistema artístico, cuestionamiento de la propia práctica artística, etc.) con episodios de la convulsa Historia con mayúsculas que vivimos.

En los últimos años ha expuesto individualmente en el Museo Gregorio Prieto, (Valdepeñas, Ciudad Real, 2023), el *Krakowskie Forum Kultury*, (Cracovia, 2019), Sala Rivadavia de Diputación de Cádiz (Cádiz, 2018), Sala Pescadería Vieja de Jerez (Cádiz, 2017), Galería 41 m2 (Jaén, 2015), La Sala de Blas (Archidona, Málaga, 2014) y El Arsenal (Córdoba, 2014).

Además, desde el año 2001, ha participado en numerosas exposiciones colectivas de ámbito nacional e internacional, en países como Italia, Bélgica, Francia y Brasil,

en relevantes espacios expositivos, públicos y privados, como el Museo Casa de los Tiros (Granada), Sala Alameda (Málaga), Reales Atarazanas (Sevilla), Galería Isabel Hurley (Málaga), Galería MECA-Mediterráneo Centro Artístico (Almería), Museo de Almería, Museo de Jaén, Museo de Cádiz, Sala S.XXI del Museo de Huelva, Museo de la Memoria Histórica de Andalucía (Granada), Espacio *Container Art* (Sevilla), MUPAM (Málaga), Sala Pescadería Vieja de Jerez (Cádiz), Sala Rivadavia de Diputación de Cádiz, Museo de BB.AA. de la Alhambra (Granada), Museo Gregorio Prieto (Valdepeñas, Ciudad Real), Casa de Vacas (Madrid), Palacio del Almirante (Granada), Hospital Real (Granada), Real Alcázar (Sevilla), Palacio de los Condes de Gabia (Granada), Institutos Cervantes de Milán, Nápoles, Palermo y Lyon, *Castello della Rancia* (Macerata), Museo Cívico *G. Fattori – ex Granai di Villa Mimbelli*, (Livorno), Arsenal (Venecia), Parlamento Europeo (Bruselas), Centro de Creación Contemporánea *L'Usine Utopic* (Tessy-sur-Vire-Normandía), Colegio de España en París, Galería *Art & Planete* (París), Galería *Beco das Artes* (Goiânia - Goiás), La Caja Blanca (Málaga) o el Palacio de la Madraza (Granada), entre otros.

Ha obtenido diversos premios y reconocimientos a la creación artística durante su andadura profesional, entre los que destacan la Ayuda a la Producción Artística de La Madraza UGR-Modalidad Artistas Media Carrera, 2023; Concurso de Artes Plásticas La Rural-Jaén 2023 (finalista); I Premio Granada de Fondo de Diputación de

Granada, 2021 (finalista); Premio Internacional *Combat Prize*. Museo Cívico *G. Fattori – ex Granai di Villa Mimbelli*, Livorno, 2021 (finalista); 1º Premio Internacional Arte Laguna Prize-Modalidad Pintura, Venecia, 2020; 1º Premio Arte sobre papel Fundación Barcelona Olímpica, Barcelona, 2020; 1º Premio de Dibujo Gregorio Prieto, Valdepeñas, 2019; 3º Premio de Pintura Zabaleta-Museo de Quesada, Jaén, 2016; V Certamen Nacional de Pintura *Rotary Club*, Murcia, 2011 (Accésit); 1º Premio del Consejo Social a la Trayectoria de Jóvenes Investigadores UGR, 2013; Premios Pepe Espaliú, III Certamen de Pintura Emasagra, 2009 (Mención de Honor); Córdoba 2007 (finalista); 2º Premio de Pintura Joven del Ayuntamiento de Granada, 2006; 1º Premio de Pintura Joven del Ayuntamiento de Granada, 2002; 3º Premio de Grabado del Concurso de Arte Joven del Ayuntamiento de Granada, 2004; o el Premio-Adquisición del Instituto Andaluz de la Mujer, Málaga, 2003.

Su obra forma parte de diversas colecciones como la Colección del Instituto Andaluz de la Mujer, el Ayuntamiento de Granada, el Ayuntamiento de Loja (Granada), el *Concello* de Sanxenxo (Pontevedra), la Fundación Agua de Granada, la Colección de Arte Contemporáneo de la Universidad de Granada, el Museo Zabaleta, *DIFFERENT FASHION*, Colección Manuel Mateo Pérez-Museo de Jaén o TEVASA.

The Fourth Wall

ALICIA VENTURA

THE FOURTH WALL IS THE TITLE OF THE EXHIBITION BY BELÉN MAZUECOS presented at the American Institute-Damián Bayón Center. An exhibition space dedicated to the Argentinean art historian and critic who left behind an extensive oeuvre, focused on his curiosity about his manifestations in such different countries as Japan and Egypt, and also interested in what was happening in Spain in the 16th century, including the figure of Gaudí, and who established interesting relations between Spanish-American art and European culture.

Thus, the interesting and versatile figure of Damián serves as a basis for us to get to the restless Belén, always busy discerning between art, the spectator, the critic, the curator, the gallery owner and establishing the parameters that make the artist relevant or not. What judgements, values and strategies are put forward to stand out in contemporary art, so that the work reaches the museums, the great collections and forms part of the "Olympus of the gods".

This concern of the artist is what she conveys in her work. But it is not a solitary path. For many years now, the sector's demands for professionalisation, the struggle for the approval of the statute of the artist, have been supporting this idea and trying to put the accent on the art market and its rules. In Juan Antonio Ramírez's book, "Ecosistema y explosión de las artes", he highlights the idea that the art system has several fronts. The market, the critics, the press appearances. Acquisition for museums, the role of the great foundations

and their acquisition policies or their programming. All of this concerns the curriculum of an artist, his or her journey to the top, in which many factors intervene and many of them are not within the reach of almost anyone. Is it therefore a very subjective subject? That is the question.

The critic, curator, museum director or gallerist is supposed to be professional, or so it is expected, but perhaps they themselves are the first to suffer the pressure of the media and the markets. But let me say that in many cases this is not the case, or at least I have been lucky enough not to suffer from it.

I work as a curator and collections advisor and although the market is always present at the fairs I visit, at the auctions as a spectator of works, I don't feel any burden or hear any voice dictating to me. Only an internal music makes me make my judgement and although I don't deny that this pressure exists, I believe that criticism is becoming more independent every day. I'm talking about professional critics, not those who are paid by advertising or power groups, of course.

The many people who enter the contemporary art scene participate very actively in the decisions, they are like orchestra conductors. The gallery owner, the critic, the collector add value to or subtract from the artist's work as he or she passes one test after another. And then there is the passage of time. Young promising artists arrive on the scene with great force, pushing the old and the new away from the scene. They

move into the background and keeping up is an arduous and constant task. The market really becomes a dictator.

Art is the most innovative and creative element, the freest. It allows us to contemplate any fact, innocent or not, with a clean gaze, or at least it should. It is a mirror in which we reflect ourselves.

All this is what underlies the work of Belén Mazuecos, she places us as spectators of her composition. The fourth wall is, figuratively speaking, the wall that separates the audience from what happens on stage. That fourth wall is broken when the characters assume that they are fiction and talk to the audience, breaking that invisible barrier that separates fiction from reality. As we move around the room, Belén challenges us to break that wall and spread the message. And we can do this in two ways, by being one of his characters or by talking directly to his creator.

His characters, panda bears, actors with masks, bring us closer to the aesthetics of the travelling circus, to the street theatres, to those performances where mockery and sarcasm were only comprehensible to a few. Even the performances in palaces and castles “played” against those who wielded power and were only saved by their constant ignorance. The court jester was the freest.

The fourth wall is a term invented by film and theatre director André Antoine. The Frenchman was inspired by Denis Diderot’s Discourse on dramatic poetry. As early as 1758, Diderot had already formulated his principle of the fourth wall. It is a conventionalism that allows us to play the role of spectators in a universe that takes place without taking us into account. Breaking the fourth wall is a metaphor for works of fiction in which the reader or spectator is directly questioned, and is made aware of the fact that he or she assumes that he or she is in the work. Sometimes it happens in a surprising way (it has happened in some Woody Allen fil-

ms). Sometimes it is a continuous and characteristic resource (the comic strip Deadpool). When it happens in the theatre, the actors also interact and improvise with the audience’s responses. And this game to which Belén has invited me are these letters that accompany the exhibition and as an art activist she returns to them in another manifestation that could complement this vindication: let’s see.

We arrive at the theatre ten minutes before the curtain goes up, and on the other side of the door awaits a performance of *La Bohème*, a fantastic opera by Giacomo Puccini that narrates the adventures and misadventures of four bohemians who live together in a garret, among them a painter Marcello and the poet Rodolfo who falls madly in love with his neighbour Mimi. As in almost all operas, a tragic death crosses the plot, in this case it is Mimi who dies of tuberculosis, despite the fact that her neighbours, artists without success, without profit and with almost nothing to eat, try in the end to help her, but it is too late. But it is too late. What system governed the lives of these artists in 19th century Paris? It is the same... usurers, critics, nobles, dictated what was right and what was wrong. The whistles at premieres by the people were bought. They filled the upper tiers with masses of people who ignored what was going on there. Only a few coins to eat made them applaud or whistle. The masks in this case were on the spectator.

The sight or sound of the end of the opera provoked in the most knowledgeable a convulsion or catharsis from which the scribblers of the newspapers and quartos were nourished by the cries of a child in the street. The author and the protagonists wake up from the catharsis the next day waiting to be able to go out into the street or to drown their sorrows in wine or in the most absolute darkness. It is the wait for the trial that makes the artists desperate and worries them, as they see the work of many hours in the hands of the agents.

The tragic world of Puccini's operas, and this one in particular, has always seemed to me the closest to the situation of many artists, except that nowadays other instruments help them in their subsistence. Many of them are teachers, designers, waiters and so on. And they have in the muse Mimi their hope for the continuity of their creative work. It is death that gives them life.

So we leave the theatre and go to the museum to be spectators and accept the invitation to take part in this circus. Characters hidden behind masks pass through the artworks, juggle, pose for the cameras. It is the red carpet, naked and fragile, like a panda bear, the artists exposed in cold black and white landscapes, because cold is the moment and black or white is the judgement. Critics and curators cover their faces so as not to be recognised, a cowardly situation.

I throw into the air the idea of the intermediate colour because everything in art is not black and white, it is a path where the colours represented in the light appear according to the seasons. It is an up and down depending on the eyes that look at it, but the sincerity of the writer observes a rigorous work, an impeccable drawing and a clear and novel composition that fulfils the canons of what is expected and what astonishes by way of reflection. The critique of a society with a filmic, ironic creativity, exposed to circus movements that visually discourse on one of the pillars of culture. Its subsistence and recognition.

Catharsis is clear and not negative, catharsis is liberation, it is the healing of art over nature. In ancient Greece, the mixture of song, dance, music and poetry was called chorea, and served to soothe and relieve feelings. It was said that the contemplation of a tragic situation and the emotion it provoked led to the purification of the passions of the soul. The purifying and liberating effect brings about a series of changes and transitions in the soul that have positive

consequences for the individual. The Pythagoreans believed that the soul was imprisoned in the body because of its sins and would be liberated when purified; this purification was the medicine for the body. Aristotle defined catharsis in his writing Poetics when referring to tragedy, the highest expression of art, in his words. This could lead to the sublimation of emotions, to their discharge, to their perfection, to their liberation. In any case, it seems that for the author it was interpreted as the purification of feelings as a natural psychological and biological process. If we extend it to civilisation, to nature, it can provoke and become a transgressive and creative act whose purification provokes new and regenerative or destructive situations.

This is the dichotomy of the situation, this exhibition is sure to provoke the spectator, the critic, the gallery owner, the mediator. It will not leave them impassive as it did me a few years ago when the contemplation as a juror of a work by Belén Mazuecos led me to confirm that art is always innovation, that it communicates values, concerns and that it sublimates black and white drawing in the same way that a classic film without colour will always be a jewel in our video library.

Rigorous in her research and her thesis, perfectionist in her visual discourse, this teacher also gives a necessary and innovative lesson in the panorama of contemporary art, decentralising, moreover, this message like the actors of a travelling theatre.

The Fifth Wall

MANUEL MATEO PÉREZ

THE ARTISTIC WORK of Belén Mazuecos transcends the painter's determination to make of it a biography, a concern for identity, a repository of what life is and a suspicion of what death is, an analysis of the artistic ecosystem, of its functioning and its characters, of its truth and its lies, of its authenticity and its parasitic swarm. It is all of that, yes, but there is more than a personal chronicle or a total amendment to the artistic practice. But there is more to it than a personal chronicle or an amendment to the totality of artistic practice. Belén Mazuecos, let's say it from the outset to make it clear as soon as possible, is one of the artists with the greatest semantic seat of all those working in Spain today. And to this reality, to the abundant message that her work has been carrying for years, the painter from Granada adds a formal demand, a polished grammar on paper or canvas, a very high quality of brushwork, a beauty scaffolded after years of perseverance, subtlety and silence. I express it more clearly using syntagms, with just a couple of words: substance and form, verb and predicate, depth and light, meaning and academy.

This narrative, together with her polished work, makes Belén Mazuecos one of the most enlightening artists in contemporary Spanish art. The solidity of her work, the solvency, the labouropathy to which she has chained her life, the generosity that accompanies her other work as a university lecturer would have been enough to exalt her painting. But far from being satisfied with these assumptions, she has taken the most difficult path, facing a courage that a good part of

her contemporaries lack, who ignore the predatory pack that the mechanisms (public and private) of art today have become and which she, without ambiguity, denounces mercilessly. Not flirting with the bonfire of the vanities as others do entails risks.

Let's remember this. Belén Mazuecos has been concerned about the difficulties that the art establishment imposes on its creators, what the art historian Juan Antonio Ramírez called "an extremely fragile ecosystem" back in 1994. Belén Mazuecos called this uneasiness *Apuntes para una etnografía del mundo del arte* (Notes for an ethnography of the art world), the nodule from which some of her best works and exhibitions have emerged in recent years. In reality, and to put it briefly, what Belén Mazuecos wants to reveal is the role of the artistic mediators, of the agents, of the intermediaries who, as she maintains, have underpinned a preponderant role in the economic system that involves the plastic arts and from which it is so difficult to escape. "It is extremely complex to identify their legitimising mechanisms", the artist maintains with unusual boldness, aware that the majority of her contemporaries succumb to these mechanisms not with the aim of getting rich, but with the poor effort to make their work known.

No artistic discipline is free from parasitic approaches that separate and rarely unite the artist from the spectator. There are more and more of them. Technology, which in theory should have shortened that trance, has introduced new no-

menclatures. In literature, for example, the mediators are numerous, from the agent and the publisher to the distributor and the bookseller. In between, there are many others, dedicated over the last few decades to promotion, management, marketing, whims and networks. The same is true in the world of music. And the same is true, of course, of painting. As the works of Belén Mazuecos show, art dealers, gallery owners, critics, art historians, collectors and museographers thrive in their habitat. And all of them, without exception, adopt animal roles, corporeal iconographies, anthropomorphic impossibilities, inadmissible styles that purposely interfere with any direct communication between the artist and the spectator.

Belén Mazuecos, who is a well-read artist, recalls her readings of Hans Christian Andersen and the Infante Don Juan Manuel in an attempt to justify her denunciation. But she falls short. Montaigne had already warned of something similar. And much later Balzac and Flaubert, and in the last century Faulkner and Roth, without leaving the discipline of literature. In painting, as the artist herself recalls, Duchamp and Josep Beuys crudely denounced the space that separates the work from the viewer and pointed the finger, accusing with malice aforethought, at the camouflaged mediators who, alongside them, pretended to be friends and accomplices when they had shown signs throughout their lives of explicit uselessness. Damien Hirst has also denounced this, but with strategically calculated cynicism and for his own personal benefit.

With her technique, with her drawings and paintings in black and white, Belén Mazuecos exemplifies the precarious system of art. She appeals to the modesty of charcoal and paper, to a studied and conscious economy of means, to acrylic on canvas where the white of the canvas serves to shape the form, and where there is, in effect, a pretension to approach calligraphy, to the explicit message, and with it to narrative as a channel through which to warn of the risks we have created in this unjust habitat where only a

lucky few —not always the best— have gained the prestige that money provides, as Pedro G. Romero would explain it. Romero would explain it.

What does the spectator get out of Mazuecos' work? This is something that interests me a lot, not only in the painting of this artist but in any other of her colleagues of similar handicap and category. For the time being, a close look at the works she has brought to Santa Fe reveals an explicit harmony where everything fits together, where everything works, where those beings charged with meaning fulfil in this theatre of the absurd the mission for which they were summoned. The painter composes the landscape of her denunciation with extraordinary order, with a tight justification, explicit at times and implicit at others, facilitating the reading in some and complicating the translation in her neighbours, but composing a histrionic scene whose message we understand, share and, consequently, denounce. There is no improvisation, slippage, duplicity, trickery, deceit or fraud in Mazuecos' work. On the contrary, there is nakedness, daring, mission and sincerity.

It will be a strange epiphany when we notice colour in some future work of hers, but until then everything Belén Mazuecos brings to paper or canvas has a purpose, a meaning, a justification, a message veiled between the lines, a justifying paragraph written between transparencies and with only two colours. The snowy or caliginous landscape, the starry sky and the eyes of the moon contemplating everything, the vaporous clouds, the rivers that flow into the sea, the doors and their shadows that is dying, the retro floors, the stones like Saturn's satellites, the bandages and the curtains, the baroque folds of the curtains, the baroque folds of the clouds, the baroque folds of the curtains and the curtains, the baroque folds of the curtains, the baroque folds of the fabrics that conceal and insinuate, the waters where the defenceless artist floats,

secluded and hidden, rarely seen, inside closed wooden boxes and packaging that serve as much to store condumios as to imprison talent... This list of images, this vade mecum of situations awakens in any of us a hunger, an urgency to put names and surnames to this impossible and ferocious bestiary. There is always a landscape or a room with a floor where the characters gathered by the artist work, plot and conspire. All of them step on solid ground, they do not fly over nothingness. The white, snowy landscape, despite its cold appearance, is a 'warm' terrain for her. More disturbing are the enclosed spaces, hidden by thick, heavy curtains, darkened with premeditation to underline the presence of the narrative, the plot of the story, because we sense in this claustrophobic enclosure the highest risks, the cruelest threats, the nightmares of which our bad, broken handwriting is made.

Belén Mazuecos is at ease in the fourth wall that Denis Diderot unveiled at the end of the 18th century, the invisible tulle that unites or separates, depending on the intensity of the work, its message, its viscerality, the performer from its audience. But what the artist manages to do is to break it, to shatter it, to turn its invisibility into millions of broken crystals scattered on the floor. Her work calls out to us, absorbs us until we enter it, until we live inside the paper or the canvas, until we confuse ourselves with the characters that lurk inside. The artist not only makes her characters speak without dictating a single word: she speaks to us, shattering that fourth wall, inviting us to attend the creation of a fifth wall, another brick in the wall, where the painting is not only the message but also the discourse, the phrase, the explicit word. "My painting speaks to you", he insists on convincing us.

The fifth wall, if it exists, is like a kind of mathematical calculation in the way John von Neumann must have understood it, impossible to dimension for a precarious mind. In Mazuecos' work, the fifth wall breaks the known dimensions to appeal to us directly, without intermediaries, without me-

diators. If her work is a denunciation of the predatory pack that surrounds the art world, the artist seeks with it to free herself from these parasites in order to communicate directly with the spectator. This time there are no intermediaries that are worthwhile, they are all superfluous in this spectacle of vanity and imposture in the direct dialogue that the artist proposes to those who contemplate her work. There is a graffiti on that fifth wall that tells us: "In this dialogue we are you and I alone; everyone is superfluous except the two of us".

Music comes to us, that mystery of absolute discursiveness, while we, in a sometimes severe effort, have to go to words and painting. But in the same way that sonnets have been written that remain trapped in our memory for life and that have come to nestle in our heart until our last day — "To steal what is yours from a poor man is a felony / and yet, bandit, I forgive you, / without forgetting that the wound / of love is more lethal than the frontal injury of hate" — there are paintings that enter through our gaze to isolate themselves forever in the folds of our sensibility, that surreptitious space of which we are unaware of almost everything. If there were a physical space that would accommodate these absolute sensations, it would not be far from that fifth wall, not even enunciated, of which we ignore everything, especially its real existence.

It is the fingertips that write on the keys of the computer or take a pen and slide it over the blank paper. In the same way, it is the whole hand that draws and paints. One might say, and I know it is not true, that the head does not act there. Hence the materiality, the tactility, the skin stretched and smeared on the chosen support. As is well known, of all the arts, painting is the one that comes closest to the body, the only one in front of which we are able to perceive the sense of touch. The book is no good. The book is an industrial repetition of a clean manuscript. That is why literature and painting seem so close in their origin, because the wri-

ter and the painter have felt, touched, caressed the recently written sentence and the stained canvas, still fresh, which will become, with a little luck, a work of art. In this kind of revelation, of thaumaturgy, there are suns and shadows that are related to the lessons learned in the past. This is what differentiates in the long run an imperishable work from one that is not. The modernity, the validity, the voracity of a painting made in the past transcends when it is capable of speaking to us in the language with which we communicate today. This award awaits the work of Mazuecos.

It is painting, not drawing, what Belén Mazuecos does. The difference between the two disciplines has been well explained since Giotto. Drawing explains the instant and painting explains the world. The fact that the simplicity of means, that black and white on paper or acrylic on canvas form part of the grammar of drawing does not detract from the fact that Mazuecos uses it to make painting, which is the summit to which all artists must aspire to be considered as such. As Julian Green reminds us, "in all artistic expressions there are usually two things going on at the same time: the desire to do something new and an uninterrupted conversation with the past". To this certainty Mazuecos adds the verb, the meaning, as we have said above. Seen from a distance, what Mazuecos has done in recent years has been to put in black and white (never better said) the consequences of the evolution of art in the second half of a bulimic twentieth century, having transcended and overcome the archaic grammars inherited from the Beaux-Arts system and unleashed the isms in an insurrection impossible to grasp or tame. We are talking about avant-garde movements that far surpassed the concept of modernity, which has been emphasised since the Second World War. It is no longer just the appearance of new genres, concepts and appeals. It is that this ocean of over-information and stimulus has created around it a working macro-structure that is difficult to dimension. In other words: how not to understand that a world as variegated,

overpopulated, immense and overflowing as the art of the last decades has interrupted the dialogue between artist and spectator by agents that until recently had nothing to do with both protagonists of this story. The emergence of new art 'workers' has demanded a new critique, a new theoretical corpus, a new historiography, a new bibliography. Art theory, the methodology inherited from the 19th century, became obsolete in the face of abstraction, especially in the face of the new genres. That is why it is so difficult today to reach a consensus on minimal theoretical notions. Everything is flimsy, lability, shifting ground. Everything is under permanent construction. Technology, the challenges that artificial intelligence projects in the coming decades, turns the future of art into an even more marshy terrain. If an application is capable today of imitating with unprecedented fidelity Lope de Vega's sentimental movements in a theatrical dialogue, what will it not be able to do in a decade, twenty years, half a century from now? If today that same application composes illustrations that we would not hesitate to place on the cover of our next book, with what new surprises will it shock us in a few years' time? Isn't it disturbing, unrestrained, thoughtless, terrifying and at the same time bewitching and bewitching? And even if we accept this vertigo, what persuades us to continue embracing tradition, what leads us to seek political asylum in the narratives that shaped us as we are, that made us feel what we feel today, that cemented our tastes, our values, our gaze? Ask Belén Mazuecos. Ask the characters that nestle in her works, question them, don't leave the room without an answer. Be patient, persevering. I know you have it. Just pay a little attention and listen to what they have to tell us. Who knows? Maybe we will come out of those rooms as someone else.

Jaén and Madrid, early November 2023

Three Delusions to break through the Fourth Wall

FRANCISCO CARPIO

ONE [Playing Field (The Gatekeepers)]

THE CURVES OF THE MOUNTAIN drew rounded lines on the belly-grey canvas of the sky, unsurprisingly recalling the worn shapes of a mature woman. A few veils of snow, white, cold, solitary, covered the nakedness of millennia. Three impeccably dressed men were descending the plain of frozen spit, with a rhythmic and determined pace. The right leg, all three. The left leg, all three. They advanced. A rock that was the face of a female, that was the head of a fish, that was a hat of teeth, that was a stump of flesh and scales, watched them. And it watched the huge eyeballs that crowned their shoulders, as if they were planets of eyelids, corneas, eyelashes and gazes, as if they were spheres of wisdom, inquisition and criticism.

They came to a clearing in that milky forest; a forest bare of trees, a forest clothed in strangeness. There they were waiting for them.

The headless woman. A prodigy of life and a challenge to death. Kneeling, with her left arm resting on the marble skin of a thigh. Her memory had never needed a coffer of bones to hold her mind. In that emptiness that only she could see and feel, all the stories of a classical and past time were enclosed. The ideas of the philosophers. The words of the aëdos. The stagings of the tragic. The stony geometry of the architects. The bronze touch of the sculptors. The blood

of warriors. The dalliances of the gods. The whole thing. It all fit in that headless head. Able to see without seeing, the impossible green colour of the palm trees, to hear without hearing the conch rumour of the waves, to smell without smelling the grainy aroma of the sands.

And "he" by his side. "Him", always. In every dream. In every nightmare. In all the wakings. The only plausible reason to believe that everything was the result of some mares of the night. Those images that escape, like gas or life, through the cracks in the bed. That keep you clinging to the shroud of the sheets, to the salt of restless bodies. "He". From an early age Yukio had known what his destiny was going to be, the meaning of his existence: he would be a panda bear. It didn't matter that his parents cried bitter tears, that his friends, back in Tokyo, laughed with knife-edge laughter, that society dismissed him as useless. He would be a panda bear. Who in their right mind could accept that a guy disguised as a panda bear would be anything but a sure passport to a trip to hell? Much more than just a season. He was going to chase us wherever we tried to flee. We knew it well. There would be no way out and no refuge. That guy, with his absurd black and white spots —black and white?— would always be the first and last actor in a theatre of shadows and fears. And we, the invited spectators, condemned to an infinite representation without sense.

TWO [Leap into the Void: Anonymous Artist VS Yves Klein]

They met in Warsaw in the late 1930s. Franz had soon forgotten the elusive teachings that his elders and rabbis tried to instil in him. The Torah did not enter into his life plans.

Marx's thought and heaven on earth did. He made his living teaching philosophy at the university, and he earned his death by being a Jew and a communist. On top of that, he had always dreamed of being a bird and being able to soar through the sky like foam on the waves of the sea. Ever since he was a child, he imagined himself leaping over the edge of snowy cliffs to fly like an archangel or an eagle.

Milena also threw off the metal corset of Christianity at an early age. Very young, a child, she already understood that her dreams and desires would not fit into the jigsaw puzzle of life. She longed to feel in his arms the warmth of a woman's body, and the fire of a forbidden love. To kiss her lips as one tastes ripe fruit, to knead between his hands breasts of divine clay, to travel with his tongue through a forbidden and unknown geography. She worked as a doctor in a hospital and at night —the pain then seems more understandable— she helped other women to give shade with their surgical instruments. The angel of death escorted her relentlessly in those ashen years of incipient Nazism. And in her bed, alone or sharing dreams and nightmares with other women, she thought she could fly, fly, high and light, flapping her dove-like arms in search of heavens and not hell.

They recognised each other years later in Treblinka.

When the dark vapour of faintness, when the black wings of hunger, thirst and cold cruelly sheltered them, when the bones of their skeletons triumphed over the minimal mantle of their poor flesh, when the mockery, laughter, blows and abuses of their executioners were no longer more than a dreary and daily music, both used to share the scarce rem-

nants of a night's rest by telling each other, on bunks of dirty and tortured wood, a recurring dream. A dream as sweet as the honey they would never taste, tasty as the food that would never go down their throats, saving as the balm of freedom that would never dampen their hopes. A dream in which the two of them leapt from a redemptive void into the fullness of the forest, and flew through its air, full of oxygen and peace. An eternal flight, graceful, free, without borders or repressive gods, a flight towards infinite light.

One night, they castrated that dream forever. Numb, shivering, dirty, defeated, they were taken to a chamber crowned by smoking chimneys like gas vultures. Was it their last dream, or did the two believe they saw and felt how they were pushed and punched into that slaughterhouse by henchmen with swastikas on their arms and panda bear masks covering their inhuman heads...?

THREE [The Balcony of Appearances]

He had always been a strange guy. That was something you could see in his gaze, as distant and vulnerable as the last galaxies or as the lamb before the butcher's blade. Issidore had been born in Asunción, the capital of Paraguay, just the year the Second World War ended. But he only spent a few months there. His father was a diplomat and was sent as cultural attaché to the embassy in Paris. He would never return, except for a brief and rare trip, to his native country. Or was it all a dream?

His parents did return some time later. He decided to stay there, disinherited and uprooted. Hungry, useless for everyday life, asocial, with a body that was too thin and fragile, very tall, dark-skinned, and with an elusive moustache, dangerously prone to artificial paradises and natural pleasures. But he had Paris left. That was something. That was a lot.

His only, obsessive, delirious ambition was to become an excellent playwright. When he was very young he had tried the bitter sweetness of poetry. Five or six bad poems published in a couple of two-issue magazines proved it.

For some years now he had been maturing a work that was to be definitive — he was so convinced of this that his face oozed a tenderness that was both pitiful and disturbing—. He would call it *The Disorder of the Senses*. Yes, indeed, the cold-eyed, blue-eyed young god of Charleville, the cursed dealer in verse and arms, was his only religion.

The plot took place in a snowy landscape. For the sets he imagined dozens of crumpled sheets, white as saliva or semen, forming the rounded features of the terrain. And also hundreds of kilos of coarse salt and sugar —they were for him different but complementary shades of the same pleasure— scattered all over the stage. In the background could be seen in large letters the word MUSEUM.

He plotted three characters.

An elegantly dressed man in a black suit and bow tie, with white surgeon's gloves. To his left could be seen a richly ornamented balcony of Cordovan ironwork —as a child I had admired it in an art book— richly ornamented. Inhabited only by the crowd of perceptions possible. His head would be crowned by an enormous eye, so disproportionate to his wiry body that he feared it would provoke more laughter than fright among the audience.

It was something, —he thought—, that needed to be improved and nuanced.

The real protagonist would be a female skier, unexpectedly dressed for the weather in just a tank top and skimpy angel-skin shorts. She would of course be aided by skis. The main blow of her props would be on her head. Against any kind of logic, on her sweet mermaid shoulders would rest a mussel, with its two shells wide open, like an offering vulva,

like a wound of sea and salitre, like surrendered lips. Issidore had always been fascinated by the appearance of this mollusk, its millenary aspect, the possible secrets that could be hidden inside, its soft and tasty sinful consistency when chewing its flesh. He remembered a long trip to Belgium during which he had eaten only this food, day after day, night after night. Yes, for him, it symbolised the mystery of the closed, the ancestral aroma of a very distant past, the sen(x)uality of forbidden pleasures. It was quite clear to him that the spectators, on contemplating this figure, would be rapt, mute, breathless and unable to react. It was to be his definitive triumph.

The last (f)actor of this dreamlike trinity would be a celestial being. Someone so improbable as not to doubt its plausible existence. A creature emerged from the night of days. He would wear a black felt hat as his only garment. Otherwise naked for the rest of himself. He would have no sex. Was it necessary to specify that he was an angel? He would be the messenger of those gods banished to an Olympus of stage machinery and a wooden floor. This person was undoubtedly born to listen to the audience's breath, their exclamations of surprise and admiration, their applause, their complicit company. With her wings in the shape of enormous ears she would fly across the roof of the theatre, flapping them like the sails of a galleon in the wind, like the beating heart of a magical space. He would have the beatific gaze of someone pure and crystalline and a face incapable of hiding the human detritus of sin.

He wanted so badly for the curtain to open at last!

The day's newspapers carried the news in a dark corner of the back pages: the night before, the municipal cleaning services had found the body of a young man, of a remarkable height, very emaciated, with a sallow complexion, thin moustache and no papers, on one of the banks of the Seine River. Useless and dispensable papers, no doubt...

The Art Scene Hidden behind the Fourth Wall

BELÉN MAZUECOS

[Backstage the narrator starts speaking...]

In recent years the object of study of my work has been the very fragility of the art system, approaching it from an anthropological perspective. The quick invoice and the recovery of the use of traditional techniques such as charcoal, or the economy of means involved in working with black acrylic on paper (taking advantage of the reserves of the white of the support itself), equate the process of painting or drawing to writing itself and to the transcription of the data collected in the artistic field with its own calligraphy, generating a pseudo-document where reality and self-fiction intermingle.

The exhibition "The Fourth Wall" is part of the project "Notes for an ethnography of the art world" that I've been developing since 2016. It configures a sort of allegory or visual metaphor of what happens in the artistic field, making reference to the great difficulties in accessing - or adapting to - an opaque system and markets; an "extremely fragile ecosystem", in which - as the art historian Juan Antonio Ramírez¹ would say - the survival of some species is subordinated to

that of others, (since the 1980s the art mediators have been the agents that assume a preponderant role), and in which it is extremely difficult to identify their mechanisms of legitimisation. For this reason, from the artistic practice itself as a platform for questioning, I propose an investigation into the dynamics that govern the contemporary art world, developing a fieldwork that translates into images, from reflexivity and my own perspective as an artist.

Together with Ramírez's lucid theories on the system of art, the fable "The Emperor's New Clothes", written in 1837 by Hans Christian Andersen (based in turn on the XXXII Story from the 14th century book "Count Lucanor" by the Infante D. Juan Manuel, "What happened to a king with the mockers who made the cloth"), inspires the narrative that serves as the thread that runs through my pieces.

Likewise, the reflections of prestigious cultural agents and researchers on the stages in the artist's career, the distinctive characteristics of the emerging art market segment or the specificity and precariousness of the art system, such as Francesco Poli², Carole J. Uhlaner³, Walter Santagata⁴,

1. Cfr. RAMÍREZ, J. A. (1994), *Ecosistema y Explosión de las artes*, Barcelona, Anagrama.

2. Cfr. POLI, F. (1976), *Producción artística y mercado*, Barcelona, Gustavo Gili y Poli, F. (2002) [1ª ed. 1999], *Il sistema dell'arte contemporanea*, Bari, Editori Laterza.

3. Cfr. UHLANER, C. J. (1989), "Relational Goods' and Participation: Incorporating Sociability into a Theory of Rational Action", *Public Choice*, 62(3), pp. 253-285.

4. Cfr. SANTAGATA, W. (1998), *Simbolo e Merce. I mercati dei giovani artisti e le istituzioni dell'arte contemporanea*, Bologna, Il Mulino.

Achille Bonito Oliva⁵, Angela Vettese⁶, Angela Besana⁷, Hans Abbing⁸, José Luis Brea⁹, Sarah Thornton¹⁰, Don Thompson¹¹, Francisco Calvo Serraller¹², Nathalie Heinich¹³, Remedios Zafra¹⁴ o Marta Pérez Ibáñez¹⁵ are also at the basis of my personal artistic project, and have been underpinning its foundations over the years.

In my monochrome drawings and paintings, usually in large format, artists reduced to commodities are transported in art packing crates by art mediators disguised as panda bears. Just as the caretakers of the cubs of these endangered animals disguise themselves to facilitate their reintegration into the wild, the career of the “fragile artist” is scrupulously managed by intermediaries (curators, museum curators, gallery owners, cultural managers, art advisors, art critics, etc.), who implement sophisticated marketing strategies, relegating the artist to the status of a ready-made.

The use of masquerade evokes, on the one hand, the idea of art as spectacle and, on the other, underlines the artist’s need to develop survival tactics in a hostile environment.

The pieces in this project are full of references and winks to fundamental works and authors in 20th and 21st century art who have, in turn, reflected on the art world from their own artistic practice¹⁶, such as Marcel Duchamp, Joseph Beuys, Mario Merz, Damien Hirst, Carmela Gross, Marc Quinn and Mark Wallinger. Specifically, in the exhibition we now present, some mythical references such as Piero Manzoni, Yves Klein, Picasso, Marcel Broodthaers, Jeff Koons and Maurizio Cattelan are mentioned. Resorting to the strategy of appropriationism, my work connects with that of these other artists through the visual quotations of their works which, on many occasions, are also referenced as part of the very title of my pieces. In this way, the anonymous artist, who has not yet gained recognition in the art world, tries

5. Cfr. BONITO OLIVA, A. (2000), *Italia 2000. Arte e Sistema dell’Arte*, Milano, Giampaolo Preparo Editore.

6. Cfr. VETTESE, A. (2002), *Invertir en Arte. Producción, promoción y mercado del arte contemporáneo*, Madrid, Pirámide.

7. Cfr. BESANA, A. (2002), *Economia della Cultura. Degli attori economici sul palcoscenico dell’arte*, Milano, LED-Edizioni Universitarie di Lettere Economia. Diritto.

8. Cfr. ABBING, H. (2002), *Why are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*, Amsterdam, Amsterdam University Press.

9. Cfr. BREA, J.L. (2004), *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, Cendeac.

10. Cfr. THORNTON, S. (2010), *Siete días en el mundo del arte*, Ensayo Edhasa, Barcelona.

11. Cfr. THOMPSON, D. (2009), *El tiburón de 12 millones de dólares. La curiosa economía del arte contemporáneo y las casas de subastas*, Barcelona, Ariel.

12. Cfr. CALVO SERRALLER, F. “Vivir del arte: ¿Vivir del aire?” en Gomá Lanzón, J. (Dir.) (2012), *Ganarse la vida en el arte, la literatura y la música*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, pp. 19-41.

13. Cfr. HEINICH, N. (2017), *El paradigma del arte contemporáneo*, Madrid, Casimiro Libros.

14. Cfr. ZAFRA, R. (2017), *El entusiasmo*, Barcelona, Anagrama.

15. Cfr. PÉREZ-IBÁÑEZ, M. (2018), *El contexto profesional y económico del artista en España. Resiliencia ante nuevos paradigmas en el mercado del arte*, Granada, Editorial Universidad de Granada. Tesis doctorales.

16. Cfr. MAZUECOS, B. (2008), *Arte contextual. Estrategias de los artistas contra el mercado del arte contemporáneo*, Granada, Editorial Universidad de Granada. Tesis doctorales.

to infiltrate it, competing with established masters such as Yves Klein, throwing himself into the abysses of inhospitable snowy landscapes with reckless somersaults; developing, without success, tactics of camouflage and mimesis, such as the concealment under a papier-mâché mask of the genius Picasso produced by the irreverent Cattelan's workers; or allowing himself to be infected by the reputation of successful artists, assimilating them by means of sophisticated processes of osmosis in which he contaminates himself with some of the signs of identity of their works, such as the unique globes of the unique globes of the Picasso's work; or by allowing himself to be infected by the reputation of successful artists, assimilating himself to them through sophisticated processes of osmosis in which he contaminates himself with some of the hallmarks of their works, such as the singular balloons of Manzoni or the famous mussels of Broodthaers, which end up sprouting from his body like artificial prostheses or natural appendages.

Transparent curtains, theatre curtains, painted sets, camouflage cloths, sets with photocalls and chromas, act in my pieces as interfaces or connectors between the real world and the art world, or as liminal spaces and impostured transitional geographies that separate the arid artistic ecosystem in the wild from the "domesticated" environment of the museum or gallery as a validating space that implies an advance towards a successful career in the cycle of recognition of the artist¹⁷, suggesting the identification between art and artifice and evoking the idea of the invisible cloth, raising reflection on the very notion of art and its crisis of legitimacy as the epicentre of a complex personal iconographic programme.

The main objective of this artistic research project is to reconstruct a visual ethnography of the art world, through different annotations that record and question the multifaceted reality of the artistic field, its most influential actors, the social networks and relations that run through it and its various problems. In this way, "Apuntes para una etnografía del mundo del arte" has been evolving, branching out into different discursive lines or sub-themes that have generated, in turn, several exhibitions prior to this one with different narratives or plot threads.

It is worth recalling some of them here by way of background. The first part of the project focused on the idiosyncrasies of the artistic field itself as an object of study, investigating the specific characteristics of the context and paying special attention to the mediators as its most relevant protagonists. The results were presented in the solo exhibition "Genius loci. Apuntes para una etnografía del mundo del arte", curated by Bernardo Palomo at the Pescadería Vieja (Jerez, Cádiz) and Rivadavia (Cádiz) exhibition halls (2017, 2018)¹⁸.

The second was shown in 2019 in the solo exhibition "The naked king. Notes for an ethnography of the art world", curated by Ana García López at the Krakowskie Forum Kultury (Krakow), shifting the focus to the asymmetry of information between the different actors in the environment, the crisis of legitimacy of contemporary art and the distance that separates it from society. "The Naked King" suggests an evocative and fitting metaphor for what is happening in the art world, borrowing the title from Andersen's story

17. Cfr. BOWNNESS, A. (1989). *The conditions of success : how the modern artist rises to fame*, Londres, Thames and Hudson.

18. Cfr. RODRÍGUEZ, E. (coord.) (2018), *Genius Loci. Apuntes para una etnografía del mundo del arte*. Catálogo exposición individual de Belén Mazuecos, Fundación Provincial de Cultura-Diputación de Cádiz, Cádiz.

of the same name and the moral that emerges from it: the complexity of art generates a crisis of legitimacy or, in the best of cases, the assumption of a consensus in terms of taste that emanates from the legitimising bodies that the spectator does not always share, but does not dare to question in order not to demonstrate incompetence.

The third part of the project, curated by Francisco Carpio, was exhibited in 2023 at the Museo Gregorio Prieto (Valdepeñas, Ciudad Real), under the title "The Invisible Cloth"¹⁹ and emphasised the artistic object, exploring its nature and the identification of the artist with the work of art itself.

The present exhibition in Santa Fe (Granada) represents a fourth chapter of the project (the fourth wall), a fourth perspective that delves into the artist's long career and the processes of natural selection in a changing artistic ecosystem.

In this breeding ground, new hybrid, evolved characters emerge, the result of different mutations to acclimatise themselves to an artistic ecosystem in continuous alteration, which are added to those who already appeared in previous works, expanding the cast of actors who enter the stage, among whom we can identify different categories according to their influence. A diverse cast of leading, supporting, supporting, bit-part and bit-part actors, eager to shine under the twinkling lights of the theatre of art: art intermediaries disguised as panda bears, unknown artists in vintage carnival masks or dressed in impossible headdresses of classic and contemporary masterpieces, art critics who are all eyes, threats to the artist's career personified in sinister anthropomorphic sea monsters, art advisors with overdeveloped auditory pavilions, collectors or public... a prolix repertoire of stereotyped roles, provided with recurrent and precise symbolic attributes, that

develop new modes of interaction populating inhospitable habitats - equally standardised - and facing insufferable tests of effort in journeys plagued with obstacles and dangers, under adverse climatic conditions, not to mention wild places such as deserted beaches, rocky coasts, impregnable mountains, lush forests, leaden rivers, dense seas of mercury that presage fatal shipwrecks, abyssal depths of oceans as black as night from which marble glaciers emerge, cardboard museums, galleries that are nothing more than sets, pure props, extreme stage sets or complacent mirages of reality... with the promise or the firm conviction of being rewarded, one day reaching the longed-for goal, the oasis of excellence and recognition and the paradise of fame and success, finally crossing the confines of the simulacrum. But, paradoxically, this erratic wandering, this titanic and sustained effort over time, feeds the illusion and motivation of the anonymous artist, finally becoming a catalyst for creation... the engine of an eternal pilgrimage that becomes an end in itself... the recognition and paradise of fame and success, finally crossing the confines of the simulacrum.

The title of this exhibition, "The Fourth Wall", curated by Alicia Ventura, aims to take a distance and globally analyse the whole project, assuming the spectator's point of view, from the asepsis that guarantees that immaterial wall that separates him from the stage space, adopting a term that describes, precisely, the imaginary wall that is at the front of the stage of a theatre, in a television series, in a film or in a video game and through which the audience contemplates the performance of the characters.

The fourth wall thus becomes a kind of intermission, the barrier that separates the lives of the characters from the spec-

19. Cfr. MAZUECOS, B. (2023), *El paño invisible*, Fundación Gregorio Prieto, Madrid.

tator; the real world from the spectacle of the art world; and this project from those yet to come. This term was coined by the philosopher and critic Denis Diderot and taken up again in the 19th century in the context of realist theatre by the actor and director André Antoine, who sought to recreate verisimilitude on the stage. The very architectural structure of the exhibition space of the Instituto de América-Centro Damián Bayón, where the project is installed - consisting of three white cubes interconnected by two transition rooms - the work of the architect José Seguí Pérez, suggests this idea of a threshold, a liminal space, a border wall from which the art scene can be observed with a voyeuristic attitude, without the risk of being discovered. This privileged position allows me, as the author, to analyse the development and results of the project to date and to propose new lines of future creation.

The fourth wall dissolves the physical barriers, thus becoming a permeable and porous frontier that allows fluid communication, without intermediaries, between the public and the protagonists of my stories and between them (who are my *alter ego* on many occasions) and myself. The fourth wall is the alibi that allows me to position myself on both sides of the wall, to try to apprehend the complex reality of the art world in all its magnitude, from inside and outside, considering its different angles.

The 23 works that make up this exhibition (including 2 triptychs and a polyptych of 5 pieces) present the unconnected fragments of a map that reveals the unknown, in an attempt to map the particular fauna, flora, topography and hydrography of the art world...they can also be read as the discontinuous paragraphs of text of the journey that describes a path, in this case - the stages in an artistic career - detailing its advantages, obstacles and dangers.

To belong to the world of art is to continually jump into the void (with or without a net, as in Yves Klein's famous photomontage), to embark on a journey with no certain direction in a state of permanent weightlessness, keeping oneself in free fall with an incomplete road map, trying to delimit a fascinating, unfathomable, complex and unknown universe... guided only by *trompe l'oeil* of stars that seem to shine more brightly than ever, on a painted sky, when one looks at them.

[A backdrop of the darkest black rises. The scenery changes and a landscape is glimpsed, against the light, the silhouette of an anonymous artist who walks away without looking back and starts a new journey...]

Curricular note

BEIÉN MAZUECOS (Granada, 1978)

PhD in Fine Arts with European Mention from the University of Granada (2008) and Degree in Fine Arts from the UGR and the Accademia di Belle Arti di Brera in Milan (2001) and in Social and Cultural Anthropology from the UGR (2011), she has completed her artistic training in other foreign centres, such as the Faculty of Fine Arts of the University of Costa Rica (2002), the Bocconi University of Milan (2004) or the International Center for Art Economics of the Ca' Foscari University of Venice (2005-2009). He has also organised and/or participated in workshops with renowned artists (completing his pre-doctoral and post-doctoral training) such as Joseph Kosuth, Rogelio López Cuenca, María Zárrega, Narell Jubeline, Carmela Gross, Ricardo Calero, Miguel Ángel Blanco, Eva Lootz, Alejandro Gorafe, Colectivo Basurama, Ilan Wolff, Lui Peiheng and Eulalia Valldosera.

She is currently a lecturer at the University of Granada, teaching and researching in the Painting Department of the Faculty of Fine Arts since 2002. Her recent artistic work is in the field of drawing and painting. The reference to autobiography vertebrates all her production, interweaving arguments related

to her personal history (tribulations of identity, reflections on life and death, role in the artistic ecosystem, questioning of her own artistic practice, etc.) with episodes of the convulsive History with capital letters that we are living through.

In recent years he has had solo exhibitions at the Museo Gregorio Prieto, (Valdepeñas, Ciudad Real, 2023), the Krakowskie Forum Kultury, (Krakow, 2019), Sala Rivadavia de Diputación de Cádiz (Cádiz, 2018), Sala Pescadería Vieja de Jerez (Cádiz, 2017), Galería 41 m2 (Jaén, 2015), La Sala de Blas (Archidona, Málaga, 2014) and El Arsenal (Córdoba, 2014).

In addition, since 2001, he has participated in numerous national and international group exhibitions in countries such as Italy, Belgium, France and Brazil, in important public and private exhibition spaces, such as the Museo Casa de los Tiros (Granada), Sala Alameda (Málaga), Reales Atarazanas (Seville), Galería Isabel Hurley (Málaga), Galería MECA-Mediterráneo Centro Artístico (Almería), Museo de Almería, Museo de Jaén, Museo de Cádiz, Sala S. XXI of the Museum of Huelva, Museo de la Memoria Histórica de Andalucía (Granada), Espacio Container Art (Seville),

MUPAM (Málaga), Sala Pescadería Vieja de Jerez (Cádiz), Sala Rivadavia de Diputación de Cádiz, Museo de BB. AA. de la Alhambra (Granada), Museo Gregorio Prieto (Valdepeñas, Ciudad Real), Casa de Vacas (Madrid), Palacio del Almirante (Granada), Hospital Real (Granada), Real Alcázar (Seville), Palacio de los Condes de Gabia (Granada), Cervantes Institutes of Milan, Naples, Palermo and Lyon, Castello della Rancia (Macerata), Museo Cívico G. Fattori —ex Granai di Villa Mimbelli, (Livorno), Arsenal (Venice), European Parliament (Brussels), L'Usine Utopic Contemporary Creation Centre (Tessy-sur-Vire-Normandy), Spanish College in Paris, Art & Planete Gallery (Paris), Beco das Artes Gallery (Goiânia —Goiás), La Caja Blanca (Málaga) or the Madraza Palace (Granada), among others.

He has been awarded several prizes and acknowledgements for artistic creation during his professional career, among which the following stand out: Aid for Artistic Production of La Madraza UGR-Modalidad Artistas Media Carrera, 2023; Concurso de Artes Plásticas La Rural-Jaén 2023 (finalist); I Premio Granada de Fondo de Diputación de Granada, 2021 (finalist); Premio Internacional Combat Prize. Civic Museum G. Fattori —ex Granai di Villa Mimbelli, Livorno,

2021 (finalist); 1st International Art Prize Laguna Prize-Painting, Venice, 2020; 1st Art on Paper Prize Barcelona Olympic Foundation, Barcelona, 2020; 1st Drawing Prize Gregorio Prieto, Valdepeñas, 2019; 3rd Painting Prize Zabaleta-Museo de Quesada, Jaén, 2016; 5th National Painting Competition Rotary Club, Murcia, 2011 (runner-up); 1st Prize of the Social Council for the Trajectory of Young Researchers UGR, 2013; Pepe Espaliú Awards, III Emasagra Painting Competition, 2009 (Honourable Mention); Córdoba 2007 (finalist); 2nd Prize for Young Painting, Granada City Council, 2006; 1st Prize for Young Painting, Granada City Council, 2002; 3rd Prize for Engraving, Granada City Council Young Art Competition, 2004; or the Prize-Award of the Andalusian Institute for Women, Malaga, 2003.

Her work forms part of various collections such as the Collection of the Andalusian Institute for Women, Granada City Council, Loja City Council (Granada), the Council of Sanxenxo (Pontevedra), the Water Foundation of Granada, the Contemporary Art Collection of the University of Granada, the Zabaleta Museum, DIFFERENT FASHION, Manuel Mateo Pérez Collection-Museum of Jaén or TEVASA.

ÍNDICE DE OBRAS/INDEX OF ARTWORKS

pp. 52-56. *El balcón de las apariencias*, 2023. Acrílico sobre papel, 180 x 420 cm (tríptico 180 x 140 cm c/u)
The Balcony of Appearances, 2022. Acrylic on paper, 180 x 420 cm (triptych 180 x 140 cm ea.)

pp. 57. *Colección particular*, 2023. Acrílico sobre papel, 114 x 140 cm
Private Collection, 2023. Acrylic on paper, 114 x 140 cm

pp. 58. *Artists Contest II*, 2023. Acrílico sobre papel, 114 x 140 cm
Artists Contest II, 2023. Acrylic on paper, 114 x 140 cm

pp. 59. *Historia del arte (Traslado de obra maestra: Langosta de Jeff Koons)*, 2023. Acrílico sobre papel, 114 x 140 cm
History of Art (Masterpiece Transfer: Lobster by Jeff Koons), 2023. Acrylic on paper, 114 x 140 cm

pp. 60. *Inventario de colección*, 2023. Carboncillo sobre papel, 140 x 140 cm
Collection Inventory, 2023. Charcoal on paper, 140 x 140 cm

pp. 61. *ART*, 2022. Acrílico sobre papel, 140 x 140 cm
ART, 2022. Acrylic on paper, 140 x 140 cm

pp. 62. *Área de registro y catalogación de obras de arte*, 2022. Acrílico sobre papel, 140 x 140 cm
Area for the Registration and Cataloguing of Works of Art, 2022. Acrylic on paper, 140 x 140 cm

pp. 63. *Empoderamiento de la estética IV*, 2022. Acrílico sobre papel, 140 x 140 cm
Empowering Aesthetics IV, 2022. Acrylic on paper, 140 x 140 cm

pp. 64. *Salto al vacío: Artista anónimo vs. Yves Klein*, 2023. Acrílico sobre papel, 114 x 140 cm
Leap into the Void: Anonymous Artist vs. Yves Klein, 2023. Acrylic on paper, 114 x 140 cm

pp. 65. *Ósmosis artista anónimo-obra maestra (Homenaje a Picasso y Cattelan)*, 2023. Acrílico sobre papel, 114 x 140 cm
Anonymous Artist-Masterpiece Osmosis (Homage to Picasso and Cattelan), 2023. Acrylic on paper, 114 x 140 cm

pp. 66. *Terreno de juego (The Gatekeepers)*, 2023. Acrílico sobre papel, 140 x 192 cm. Colección Manuel Mateo Pérez. Museo de Jaén
Playing Field (The Gatekeepers), 2023. Acrylic on paper, 140 x 192 cm. Manuel Mateo Pérez Collection. Jaen Museum

pp. 67. *La pieza destacada*, 2022. Acrílico sobre papel, 153 x 170 cm.

The Featured Piece, 2022. Acrylic on paper, 153 x 170 cm

pp. 68-74. *Paisaje glaciár*, 2023. Acrílico sobre papel, 140 x 700 cm (políptico, 5 piezas 140 x 140 cm c/u)
Glacial Landscape, 2023. Acrylic on paper, 140 x 700 cm (polyptych, 5 pieces, 140 x 140 cm ea.)

pp. 75. *Historia del arte II (Traslado de réplicas)*, 2023. Acrílico sobre papel, 140 x 200 cm
History of Art II (Transfer of Replicas), 2023. Acrylic on paper, 140 x 200 cm

pp. 76. *Se vende*, 2021. Acrílico sobre papel, 114 x 140 cm
For Sale, 2021. Acrylic on paper, 114 x 140 cm

pp. 77. *Amenazas en la carrera del artista III*, 2022. Acrílico sobre papel, 56 x 76 cm
Threats in the Artist's Career III, 2022. Acrylic on paper, 56 x 76 cm

pp. 78. *Salto al vacío: Artista anónimo vs. Yves Klein II*, 2023. Carboncillo sobre papel, 114, 140 cm
Leap into the Void: Anonymous Artist vs. Yves Klein II, 2023. Charcoal on paper, 114, 140 cm

pp. 79. *Ósmosis artista anónimo-obra maestra (Homenaje a "Aliento de Artista", 1960 y "Cuerpos de aire", 1959-60, de Piero Manzoni)*, 2022. Acrílico sobre papel, 153 x 170 cm
Anonymous Artist-Masterpiece Osmosis (Homage to "Artist's Breath", 1960 and "Bodies of Air", 1959-60, by Piero Manzoni), 2022. Acrylic on paper, 153 x 170 cm

pp. 80-81. *Equilibrio inestable I, II, y IV*, 2022. Acrílico sobre papel, 56 x 76 cm (c/u)
Unstable Equilibrium I, II y IV, 2022. Acrylic on paper, 56 x 76 cm (ea.)

pp. 82-86. *La escena*, 2022. Acrílico sobre papel, 180 x 420 cm (tríptico 180 x 140 cm c/u)
The Scene, 2022. Acrylic on paper, 180 x 420 cm (triptych 180 x 140 cm ea.)

pp. 87. *Salto al vacío: Artista anónimo vs. Yves Klein III*, 2023. Acrílico sobre papel, 200 x 140 cm
Leap into the Void: Anonymous Artist vs. Yves Klein III, 2023. Acrylic on paper, 200 x 140 cm

*A*cabose de imprimir este catálogo
el día 17 de enero,
festividad de San Antonio Abad,
en los talleres de Bodonía Artes Gráficas,
Granada 2024



