

Èxtasi de les coses: Alex Francés, escultura-cos més enllà de la materialitat

Silvia Martí

La trajectòria d'Alex Francés (València, 1962) s'expressa sobre múltiples suports narratius (fotografia, autoretrat, vídeo, escultura...) des de finals de la dècada dels huitanta. La problemàtica de la identitat expressada corporalment (dins/fora/cuirassa), el cos com a receptacle del psicològic i el transcendent, el dolor com a refugi, el cos/fal·lus/verge vetlat o la figura de la mare són algunes de les preocupacions que vertebraren la seua obra. Encara que inicialment va ser conegut principalment per una producció fotogràfica en la qual sovint utilitzava el propi cos (que apareixia sol o al costat d'altres cossos) com a suport escultòric o escultura mateixa fotografiada, l'objectiu en aquest text és centrar-nos en la transformació de les produccions dels últims anys cap a una materialitat escultòrica i objectual. Es proposa l'obra *8 cos enganxat*, (2012) (Figura 1) com a punt d'inflexió en la genealogia d'aquesta tendència.

Així, ens plantegem com va començar i a què pot respondre aquesta transformació en la manera de fer de Francés; com aquest ús d'objectes, processos i materials escultòrics podria respondre al concepte que el mateix Francés denomina *Transcuero* (Francés & Martí, 2019).

L'estructura d'aquest article seguirà les temàtiques sorgides en dues converses mantingudes amb l'artista sobre les seues produccions escultòriques dels últims anys. Les nocions que van anar aflorant-hi aniran vertebrant les diferents parts del text (Francés & Martí, 2019 i 2020).

Estètica de la presència: escultures com a cos expandit

En la conversa mantinguda amb l'artista (Francés & Martí, 2019), el mateix Francés explica que l'escultura de finals dels anys huitanta i principis dels noranta li interessava, però l'aparició estel·lar com mitjà artístic de la fotografia en l'àmbit de l'art contemporani va afectar profundament tota la seua generació quan reivindicava qüestions de gènere o sexualitat, ja que semblava un mitjà idoni per a poder parlar del cos. Així, la seua producció artística d'aquells anys es va expressar fonamentalment a través de resultats fotogràfics i de videocreació. Encara que l'artista relata que, en la seua opinió, hi ha hagut des d'aleshores un cert esgotament o externalització del debat. De manera que, quan les produccions artístiques ixen de la zona interior de l'ésser i es converteixen en una cosa més directament política, Francés prefereix retirar-se'n perquè no sent que aquest siga el seu territori (Francés & Martí, 2019).

Francés es decanta per una producció estètica que, encara partint sovint del cos, és més poètica i es relaciona amb la vida. Torna així cap a la seua essència inicial,

Éxtasis de las cosas: Alex Francés, escultura-cuerpo más allá de la materialidad

Silvia Martí

La trayectoria de Alex Francés (Valencia, 1962) se expresa sobre múltiples soportes narrativos (fotografía, autorretrato, vídeo, escultura...) desde finales de la década de los ochenta. La problemática de la identidad expresada corporalmente (dentro/afuera/coraza), el cuerpo como receptáculo de lo psicológico y lo trascendente, el dolor como refugio, el cuerpo/falo/virgen velado o la figura de la madre son algunas de las preocupaciones que vertebran su obra. Aunque inicialmente fue conocido principalmente por una producción fotográfica en la que a menudo utilizaba su propio cuerpo (que aparecía solo o junto a otros cuerpos) como soporte escultórico o escultura misma fotografiada, el objetivo en este texto es centrarnos en la transformación de las producciones de los últimos años hacia una materialidad escultórica y objetual. Se propone la obra *8 cos enganxat*, (2012) (Figura 1) como punto de inflexión en la genealogía de esta tendencia.

Así, nos planteamos cómo comenzó y a qué puede responder esta transformación en el modo de hacer de Francés; cómo este uso de objetos, procesos y materiales escultóricos podría responder al concepto que el propio Francés denomina *Transcuerpo* (Francés & Martí, 2019).

La estructura de este artículo va a seguir las temáticas surgidas en dos conversaciones mantenidas con el artista sobre sus producciones escultóricas de los últimos años. Las nociones que fueron aflorando en ellas irán vertebrando las diferentes partes del texto (Francés & Martí, 2019 y 2020).

Estética de la presencia: esculturas como cuerpo expandido

En la conversación mantenida con el artista (Francés & Martí, 2019), el propio Francés explica que la escultura de finales de los años ochenta y principios de los noventa le interesaba, pero la aparición estelar como medio artístico de la fotografía en el ámbito del arte contemporáneo afectó profundamente a toda su generación en cuanto reivindicaba cuestiones de género o sexualidad, dado que parecía un medio idóneo para poder hablar del cuerpo. Así, su producción artística de esos años se expresó fundamentalmente a través de resultados fotográficos y de vídeo-creación. Aunque el artista relata cómo, en su opinión, ha habido desde entonces cierto agotamiento o externalización del debate. De modo que, cuando las producciones artísticas salen de la zona interior del ser y se convierten en algo más directamente político, Francés prefiere retirarse pues no siente que ese sea su territorio (Francés & Martí, 2019).

Francés se decanta por una producción estética que, aún partiendo a menudo del cuerpo, es más poética y se relaciona con la vida. Vuelve así hacia su esencia inicial,

més escultòrica. En aquest sentit, a Francés li interessa ara els objectes i els processos (Francés & Martí, 2019) i potser, afegiríem, li interessa més treballar amb la presència (escultura-cos-objecte real) que amb l'efecte de presència (mitjans tècnics de representació).

Encara que la presència del cos en la seua obra ha experimentat un trànsit des d'una presència ontològica fins a la seua suplementarietat, ja que la presència del cos en la seua obra anterior, en si mateixa, pot manifestar paradoxalment la seua absència real:

Desplegar el cos davant de la mirada constitueix, en última instància, un acte de sostracció; o formulat, en altres termes, que, com més gran és el grau d'inscripció/concreció del cos en l'espai performatiu, més manifesta resulta la seua absència, la seua naturalesa desplaçada. Per aquest motiu reconèixer la "suplementarietat del cos" comporta, per tant, l'admissió que, en veritat, aquest és visible perquè no és, perquè tot ell es mostra com un additiu sense presència real, sense referent, sense cap "ancoratge essencial que poguera establir i "emplaçar" la seua imatge. (Cruz & Hernández-Navarro &, 2016: 16-17)

Això facilitaria una translació del focus des de la imatge real d'un cos, a la fabricació escultòrica de les seues obres recents, en la qual tota l'escultura (fins i tot en la seua abstracció) és cos, *transcuerpo*.

Aquest assolir el cos «ser visible perquè no és» tindria molt de sentit en les propostes escultòriques de Francés. Potser per a parlar del cos siga més efectiva la seua absència real, la seua transposició en cossos escultòrics, una escultura concebuda com a cos, com a *transcuerpo*. Aquesta concepció enllaçaria amb la idea de cos fluent, un cos disseminat, present en un flux de significats:

De la mateixa manera que ocorre amb el significat de la teoria derridiana de la *différance*, es podria dir que el cos no es troba fixat, sinó que, mitjançant una sort de virtual disseminació, resideix en un constant flux de significats: no està quiet en si mateix, perquè no hi ha un si mateix en el qual romandre. El que hem anomenat "cos fluent" potser és la mostra paradigmàtica i l'exemple palmari de l'erosió del modern subjecte cartesià". (Cruz & Hernández-Navarro &, 2016: 20)

Així, Francés afirma que «tota producció d'objecte feta amb el cos és cos també» (Francés & Martí, 2019), es tractaria d'un cos «transicional o expandit» (Francés & Martí, 2019); aquestes produccions serien dimensions del fet corporal en les quals l'espiritual seria molt important segons l'artista. Estaríem ací vorejant la noció de *transcuerpo* proposada més endavant per Francés: aquests objectes (obres) poden resultar abstractes, però no estranys al cos. Francés afirma que el cos no és l'organisme, el cos conté aspectes psicològics i altres aspectes que van més enllà.

Albirem ací relacions amb el concepte de presència, enfront d'«efecte de presència», i d'«èxtasi de les coses» (Böhme), enfront dels objectes sense més, ja que cap

más escultórica. En ese sentido, a Francés le interesa ahora los objetos y los procesos (Francés & Martí, 2019) y quizás, añadiríamos, le interesa más trabajar con la presencia (escultura-cuerpo-objeto real) que con el efecto de presencia (medios técnicos de representación).

Aunque la presencia del cuerpo en su obra ha experimentado un tránsito desde una presencia ontológica a su suplementariedad, ya que la presencia del cuerpo en su obra anterior, en sí misma, puede manifestar paradójicamente su ausencia real:

«Desplegar el cuerpo ante la mirada constituye, a lo último, un acto de sustracción; o formulado, en otros términos, que, cuanto mayor es el grado de inscripción/concreción del cuerpo en el espacio performativo, más manifiesta resulta su ausencia, su naturaleza desplazada. De ahí que reconocer la “suplementariedad del cuerpo” conlleve, por tanto, la admisión de que, en verdad, éste es visible porque no es, porque todo él se muestra como un aditivo sin presencia real, sin referente, sin “anclaje esencial” alguno que pudiera estabilizar y “emplazar” su imagen». (Cruz & Hernández-Navarro &, 2016: 16-17)

Esto facilitaría una traslación del foco desde la imagen real de un cuerpo, a la fabricación escultórica de sus obras recientes, en la que toda la escultura (incluso en su abstracción) es cuerpo, *transcuerpo*.

Este lograr el cuerpo «ser visible porque no es» tendría mucho sentido en las propuestas escultóricas de Francés. Quizás para hablar del cuerpo sea más efectiva su ausencia real, su trasposición en cuerpos escultóricos, una escultura concebida como cuerpo, como *transcuerpo*. Esta concepción enlazaría con la idea de cuerpo fluente, un cuerpo diseminado, presente en un flujo de significados:

«De igual modo que sucede con el significado de la teoría derridiana de la *différance*, podría decirse que el cuerpo no se encuentra fijado, sino que, mediante una suerte de virtual diseminación, reside en un constante flujo de significados: no está quieto en sí mismo, porque no hay un sí mismo en el cual permanecer. Lo que hemos dado en llamar “cuerpo fluente” quizá sea la muestra paradigmática y el ejemplo palmario de la erosión del moderno sujeto cartesiano”. (Cruz & Hernández-Navarro &, 2016: 20).»

Así, Francés afirma que «toda producción de objeto hecha con el cuerpo es cuerpo también» (Francés & Martí, 2019), se trataría de un cuerpo «transicional o expandido» (Francés & Martí, 2019); estas producciones serían dimensiones de lo corporal en las que lo espiritual sería muy importante según el artista. Estaríamos aquí bordeando la noción de *transcuerpo* propuesta más adelante por Francés: estos objetos (obras) pueden resultar abstractos, pero no extraños al cuerpo, Francés afirma que el cuerpo no es el organismo, el cuerpo contiene aspectos psicológicos y otros aspectos que van más allá.

Vislumbramos aquí relaciones con el concepto de presencia, frente a «efecto de presencia», y de «éxtasis de las cosas» (Böhme), frente a los objetos sin más, puesto

d'aquests conceptes, el de presència (quan hi ha un cos físic real com en una *performance*) i el d'èxtasi (de les coses)

es pot aplicar a productes de mitjans tècnics i electrònics, que poden ser capaços de generar efectes de presència, però no presència. [...] Fan que sorgisca l'aparença d'actualitat sense fer per això que els cossos, ni els objectes, apareguen realment com a actuals. (Fischer-Lichte, 2011: 206)

I, en aquest sentit, aquestes produccions escultòriques tindrien més a veure amb una «estètica del performatiu», «una estètica de la presència, no dels efectes-presència, una “estètica de l'aparèixer” (Martin Seel), no una estètica de l'aparença» (Fischer-Lichte, 2011: 208).

L'aproximació a l'espiritual està molt vinculada a la seua experiència diària, en les seues paraules ell no fa estudi de camp sobre ics tema, sinó que parteix de les seues vivències quotidianes, sovint a sa casa, que és el seu taller. Viu envoltat dels objectes amb els quals es relaciona, els observa, els sent...

Afirma que d'alguna manera el cos i l'experiència es depositen en els objectes. Segons Francés, «aquest tipus d'idea d'intenció de depositar el cos en l'objecte el que finalment fa és que el meu cos s'expandisca, i que cree un espai, crea “el meu propi espai [...] en termes més simplificats seria crear el teu propi món”» (Francés & Martí, 2020). Així, es tractaria d'un cert animisme, o agència traspassada als objectes (a les obres): de manera que els objectes guardarien una memòria més enllà de la seua fisicitat.

Tots els artistes són animistes, xamans, quan treballen, fins i tot aquells que es declaren laics o ateus. Durant l'acte de creació abracen aquesta creença innata, “primitiva”, que tant William James com Sigmund Freud van descobrir que subsisteix sota el vernís racionalista de la mentalitat moderna. [...] Poc importa la visió del món que tinga l'artista o la que pretenga infondre a la seua obra: aquesta revela en si mateixa l'armadura animista que la sustenta. (Martel, 2016: 91)

Aquesta mateixa línia de pensament de l'objecte com a subjecte es pot rastrejar en la concepció de Bataille:

L'objecte que és una eina pot ser considerat com un subjecte-objecte. Rep aleshores els atributs del subjecte i se situa al costat d'aquests animals, d'aquestes plantes, d'aquests meteors o d'aquests homes que la transcendència de l'objecte, que els va ser prestada, retira del continuum. [...] En última instància, un objecte així transposat no difereix en la imaginació de qui el concep, del que és ell mateix; aquesta fletxa, als seus ulls, és capaç d'actuar, de pensar i de parlar com ell. (Bataille, 2018: 37)

I, no sols els objectes poden adquirir una certa entitat de subjecte, sinó que, a més, adquireixen característiques espirituals, divines, encara que caigudes:

ninguno de estos conceptos, el de presencia (cuando hay un cuerpo físico real como en una performance) y el de éxtasis (de las cosas)

«se puede aplicar a productos de medios técnicos y electrónicos, que pueden ser capaces de generar efectos de presencia, pero no presencia. [...] Hacen que surja la apariencia de actualidad sin hacer por ello que los cuerpos, ni los objetos, aparezcan realmente como actuales». (Fischer-Lichte, 2011: 206)

Y, en ese sentido, estas producciones escultóricas tendrían más que ver con una «estética de lo performativo», «una estética de la presencia, no de los efectos-presencia, una “estética del aparecer” (Martin Seel), no una estética de la apariencia» (Fischer-Lichte, 2011: 208).

La aproximación a lo espiritual está muy vinculada a su experiencia diaria, en sus propias palabras él no hace estudio de campo sobre equis tema, sino que parte de sus vivencias cotidianas, a menudo en su casa, que es su taller. Vive rodeado de los objetos con los que se relaciona, los observa, los siente...

Afirma que de algún modo el cuerpo y la experiencia se depositan en los objetos. Según Francés, «ese tipo de idea de intención de depositar el cuerpo en el objeto lo que finalmente hace es que mi cuerpo se expanda, y que cree un espacio, crea “mi propio espacio [...] en términos más simplificados sería crear tu propio mundo”» (Francés & Martí, 2020). Así, se trataría de un cierto animismo, o agencia traspasada a los objetos (a las obras): de modo que los objetos guardarían una memoria más allá de su fisicidad.

«Todos los artistas son animistas, chamanes, cuando trabajan, incluso aquellos que se declaran laicos o ateos. Durante el acto de creación abrazan esa creencia innata, “primitiva”, que tanto William James como Sigmund Freud descubrieron que subsiste bajo el barniz racionalista de la mentalidad moderna. [...] Poco importa la visión del mundo que tenga el artista o la que pretenda infundir a su obra: ésta revela en sí misma la armazón animista que la sustenta». (Martel, 2016: 91)

Esta misma línea de pensamiento del objeto como sujeto se puede rastrear en la concepción de Bataille:

«El objeto que es una herramienta puede ser considerado como un sujeto-objeto. Recibe entonces los atributos del sujeto y se sitúa al lado de esos animales, de esas plantas, de esos meteoros o de esos hombres que la trascendencia del objeto, que les fue prestada, retira del continuum. [...] En última instancia, un objeto así traspuesto no difiere en la imaginación de quien lo concibe de lo que es él mismo; esta flecha, a sus ojos, es capaz de actuar, de pensar y de hablar como él». (Bataille, 2018: 37)

Y, no solo los objetos pueden adquirir una cierta entidad de sujeto, sino que, además, adquieren características espirituales, divinas, aunque caídas:

En la mesura en què és esperit, la realitat humana és santa, però és profana en la mesura en què és real. Els animals, les plantes, els instruments i les altres coses manejables formen amb els cossos que les manegen un món real, sotmés i travessat per forces divines, però caigut. (Bataille, 2018: 42)

Des de la perspectiva antropològica de Gell es dona aquesta capacitat d'agència de l'obra atés que:

Tot objecte o persona és agent en potència, és a dir que pot ocupar la posició d'agent en aquest model relacional en la mesura que forma part d'un medi causal de relacions socials. D'altra banda, objectes o persones, en tant índexs materialitzen, corporitzen el poder o capacitat agentiva, són la seua objectificació. És a dir que l'agència en aquest model transaccional seria fonamentalment una posició dins d'una relació, no una essència fixa i immutable o un fenomen mental. Els objectes i les persones es col·loquen en posició d'agent en determinades situacions i contextos. I només poden ser-ho en relació amb altres objectes i persones. (Gell, 2018: 26)

En un sentit similar anirien els conceptes d'atmosfera, «esferes de presència» i d'«èxtasi de les coses» de Gernot Böhme, que podria assimilar-se al fenomen de la percepció de la transferència del cos de l'artista a l'objecte/escultura/cosa de la qual ens parla Francés, en la seua idea de cos expandit:

D'una banda, Böhme defineix les atmosferes com a “esferes de presència”. D'altra banda, no les localitza ni en les coses que semblen irradiar-les ni en els subjectes que les experimenten físicament, sinó entre aquests i en ambdós alhora. Amb el concepte “esferes de presència” es refereix sens dubte a una forma específica d'actualitat dels objectes. Böhme ho explica com a “èxtasi de les coses”, com la forma en què una cosa es fa present de manera singular als qui la perceben. (Fischer-Lichte, 2011: 237)

Del profà al sagrat: teixir i fer nusos

Coincidim a considerar *8 cos enganxat* (2012) com l'obra punt d'inflexió en aquest canvi (o tornada) a una manera de fer escultòrica, que es mostra pendent dels objectes, els materials i els processos. Alex Francés així ho afirma i relata com es va donar aquest desenvolupament a partir d'una conversa amb una persona relacionada amb l'ONCE en la qual se li va suggerir que podria fer obres perquè els cecs pogueren gaudir-les. Aquest suggeriment va ser respost amb la idea de fer obres que ells pogueren tocar (Francés & Martí, 2019). Alguns dels resultats d'aquests treballs van ser exposats posteriorment quan anys més tard va ser convidat a participar en la Biennial de l'ONCE.

El fet de pensar en escultures per a ser tocades va ser el desencadenant de l'obra: es tractaria d'escultures blanques, fetes amb punt de ganxo i després solidificades per mitjà de pintura. *8 cos enganxat*, consisteix a fer un cos a partir del punt de ganxo, i les formes que van sorgir ací (en 2012), o variacions d'aquestes, s'han anat repetint des d'aleshores. Totes aquestes peces parlen de la mateixa forma.

«En la medida en que es espíritu, la realidad humana es santa, pero es profana en la medida en que es real. Los animales, las plantas, los instrumentos y las otras cosas manejables forman con los cuerpos que las manejan un mundo real, sometido y atravesado por fuerzas divinas, pero caído». (Bataille, 2018: 42)

Desde la perspectiva antropológica de Gell se da esta capacidad de agencia de la obra dado que:

«Todo objeto o persona es agente en potencia, es decir que puede ocupar la posición de agente en este modelo relacional en la medida que forma parte de un medio causal de relaciones sociales. Por otra parte, objetos o personas, en tanto índices materializan, corporizan el poder o capacidad agentiva, son su objetificación. Es decir que la agencia en este modelo transaccional sería fundamentalmente una posición dentro de una relación, no una esencia fija e inmutable o un fenómeno mental. Los objetos y las personas se colocan en posición de agente en determinadas situaciones y contextos. Y solo pueden serlo en relación a otros objetos y personas». (Gell, 2018: 26)

En un sentido similar irían los conceptos de atmósfera, «esferas de presencia» y de «éxtasis de las cosas» de Gernot Böhme, que podría asimilarse al fenómeno de la percepción de la transferencia del cuerpo del artista al objeto/escultura/cosa del que nos habla Francés, en su idea de cuerpo expandido:

«Por un lado, Böhme define las atmósferas como “esferas de presencia”. Por otro lado, no las localiza ni en las cosas que parecen irradiarlas ni en los sujetos que las experimentan físicamente, sino entre ellos y en ambos al mismo tiempo. Con el concepto “esferas de presencia” se refiere sin duda a una forma específica de actualidad de los objetos. Böhme lo explica como “éxtasis de las cosas”, como la forma en que una cosa se hace presente de modo singular a quienes la perciben». (Fischer-Lichte, 2011: 237)

De lo profano a lo sagrado: tejer y hacer nudos

Coincidimos en considerar *8 cos enganxat* (2012) como la obra punto de inflexión en este cambio (o vuelta) a un modo de hacer escultórico, que se muestra pendiente de los objetos, los materiales y los procesos. Alex Francés así lo afirma y relata cómo se dio este desarrollo a partir de una conversación con una persona relacionada con la ONCE en la que se le sugirió que podría hacer obras para que los ciegos pudieran disfrutarlas. Esta sugerencia fue respondida con la idea de hacer obras que ellos pudieran tocar (Francés & Martí, 2019). Algunos de los resultados de esos trabajos fueron expuestos posteriormente cuando años más tarde fue invitado a participar en la Bienal de la ONCE.

El hecho de pensar en esculturas para ser tocadas fue el desencadenante de la obra: se trataría de esculturas blandas, hechas con ganchillo y luego solidificadas mediante pintura. *8 cos enganxat*, consiste en hacer un cuerpo a partir del ganchillo, y las formas que surgieron ahí (en 2012), o variaciones de las mismas, se han ido repitiendo desde entonces. Todas esas piezas hablan de la misma forma.

La trobada amb el punt de ganxo també va sorgir de manera orgànica, casual, en tindre un familiar pròxim que, malgrat la seua joventut, s'interessa per aquesta tècnica. Teixir està relacionat amb imatges i idees complexes (mitologia, paciència, etc.). Genera un efecte meditatiu, a través de la repetició; es produeix una duplicació de l'espai mental, es dona «un temps productiu però relacionat amb un espai interior"... Sovint es relaciona amb estar a casa i fer productius els temps "improductius", normalment per a fabricar objectes que estan molt relacionats amb el cos: gorretes, bufandes, peücs...» (Francés & Martí, 2019).

Aquestes tasques, juntament amb altres relatives a la cura domèstica i de si són convertides en experiències amb sentit, sacralitzades o transhumanes; Francés ha aconseguit trobar ací un cert plaer atesa la seua forma de vida, la seua relació amb la casa, amb l'espai, amb els objectes... (Francés & Martí, 2019). Això recordaria els ensenyaments budistes als quals no és alié Francés. O també podríem considerar Alex Francés com un exponent de l'*homo religiosus* de què parla Mircea Eliade, ja que que en:

la perspectiva en la qual se situa l'home de les societats arcaiques (*homo religiosus*): per a ell la vida íntegrament és susceptible de ser santificada. [...] la vida es viu en un doble pla; es desenvolupa com a existència humana i, alhora, participa de la vida transhumana, la del Cosmos o la dels déus. (Eliade, 2018: 141)

Per contra, en l'experiència profana de la vida, es perd la significació espiritual, que és precisament una operació que Francés persegueix en el seu concepte de *transcuerpo*: «Per a l'home irreligiós, totes les experiències vitals, tant la sexualitat com l'alimentació, el treball com el joc, s'han desacralitzat.» (Eliade, 2018: 141-142). En la vida profana contemporània, les experiències i els actes «estan desproveïts de significació espiritual i, per tant, de la dimensió autènticament humana» (Eliade, 2018: 141-142). De manera que, mitjançant el seu quefer artístic Francés persegueix que la vida quotidiana normal es transfigure «en l'experiència de l'home religiós: pertot arreu descobreix un missatge xifrat» (Eliade, 2018: 154).

L'artista viu en el seu estudi, envoltat d'objectes i materials i, en l'activitat de teixir, experimenta un desdoblament que permet que la ment, mentre està ocupada, enganyada, s'òbriga, s'allibere i vague lliurement. Són moments preciosos per a la creació. El fet que hi haja dos centres, dos processos mentals ocorrent alhora, facilita el pensament, i facilita la creativitat: fa sorgir coses que potser no haurien de ser ací. Es facilita una tornada a la vivència del cos, al no-racional, una certa pulsio i força, -el material amb què tix requereix força per a manejar-lo- i aquesta tensió és depositada en l'objecte (Francés & Martí, 2019). Aquest procediment de teixir, nuar, es relaciona amb el poder màgic primigeni de l'art:

El llaç, el nus, apareix com l'encarnació mateixa del poder màgic, perquè és l'element que assegura la permanència del cosmos i possibilita les llargues cadenes de correspondències que expressen la simpatia universal. I la deïtat suprema, el senyor de l'univers, és aquell que té el poder de lligar i deslligar, lligar i deslligar. (Marco Simón, 2019: 23)

El encuentro con el ganchillo también surgió de forma orgánica, casual, al tener un familiar cercano quien, a pesar de su juventud, se interesa por esta técnica. El tejer está relacionado con imágenes e ideas complejas (mitología, paciencia, etc.). Genera un efecto meditativo, a través de la repetición; se produce una duplicación del espacio mental, se da «un tiempo productivo pero relacionado con un espacio interior»... A menudo se relaciona con estar en casa y hacer productivos los tiempos “improductivos”, normalmente para fabricar objetos que están muy relacionados con el cuerpo: gorritos, bufandas, peucos...» (Francés & Martí, 2019).

Esas tareas, junto a otras relativas al cuidado doméstico y de sí son convertidas en experiencias con sentido, sacralizadas o transhumanas; Francés ha conseguido encontrar ahí cierto placer dada su forma de vida, su relación con la casa, con el espacio, con los objetos... (Francés & Martí, 2019). Esto recordaría las enseñanzas budistas a las que no es ajeno Francés. O también podríamos considerar a Alex Francés como un exponente del *homo religiosus* del que habla Mircea Eliade dado que en:

«la perspectiva en la que se sitúa el hombre de las sociedades arcaicas (*homo religiosus*): para él la vida en su totalidad es susceptible de ser santificada. [...] la vida se vive en un doble plano; se desarrolla en cuanto existencia humana y, al mismo tiempo, participa de la vida trans-humana, la del Cosmos o la de los dioses». (Eliade, 2018: 141)

Por contra, en la experiencia profana de la vida, se pierde la significación espiritual, que es precisamente una operación que Francés persigue en su concepto de transcuerpo: «Para el hombre arreligioso, todas las experiencias vitales, tanto la sexualidad como la alimentación, el trabajo como el juego, se han desacralizado.» (Eliade, 2018: 141-142). En la vida profana contemporánea, las experiencias y los actos «están desprovistos de significación espiritual y, por tanto, de la dimensión auténticamente humana» (Eliade, 2018: 141-142). De modo que, mediante su quehacer artístico Francés persigue que la vida cotidiana normal se transfigure «en la experiencia del hombre religioso: por todas partes descubre un mensaje cifrado» (Eliade, 2018: 154).

El artista vive en su estudio, rodeado de objetos y materiales y, en la actividad de tejer, experimenta un desdoblamiento que permite que la mente, mientras está ocupada, engañada, se abra, se libere y vague libremente. Son momentos preciosos para la creación. El hecho de que haya dos centros, dos procesos mentales ocurriendo a la vez, facilita el pensamiento, y facilita la creatividad: hace surgir cosas que quizás no deberían estar ahí. Se facilita una vuelta a la vivencia del cuerpo, a lo no-racional, una cierta pulsión y fuerza, –el material con el que teje precisa de fuerza en su manejo– y esa tensión es depositada en el objeto (Francés & Martí, 2019). Ese procedimiento de tejer, anudar, se relaciona con el poder mágico primigenio del arte:

«El lazo, el nudo, aparece como la encarnación misma del poder mágico, pues es el elemento que asegura la permanencia del cosmos y posibilita las largas cadenas de correspondencias que expresan la simpatía universal. Y la deidad suprema, el señor del universo, es aquel que tiene el poder de ligar y desligar, atar y desatar». (Marco Simón, 2019: 23)

Aquests cossos/obres que han necessitat per a la seua materialització un cert temps, algú físicament realitzant-les –i una força/pulsió per a dur-les a terme–, han capturat d'alguna manera aquest temps, aquesta pulsió, aquest cos. Temps, pulsió i cos que són traspassats a l'objecte; queden d'alguna manera impresos ací. De nou podem rastrejar un cert animisme, una certa empremta espiritual/energètica, capturada en el procediment/ritual de teixir, transmesa a través d'aquest fer amb les mans, d'aquest meditar, que es materialitza. Aquesta manipulació teixint, «confeireix a cada peça el caràcter àuric que Walter Benjamin reclamava en *L'obra d'art en l'època de la seva reproductibilitat tècnica*» (Arribas, 2019: 2).

Les obres artístiques més antigues sabem que van sorgir al servei d'un ritual primer màgic, després religiós. És de decisiva importància que el mode àuric d'existència de l'obra d'art mai es deslligue de la funció ritual. Amb altres paraules: el valor únic de l'autèntica obra artística es funda en el ritual en què va tindre el seu primer i original valor útil. (Benjamin, 1990: 26)

El mateix Francés comenta, respecte a l'aura de l'objecte, que no deixa de ser un sentiment de nostàlgia creure-hi en ple segle XXI, encara que segons l'artista «la produeix “el jo”, és com una manera de crear espai, de crear un espai propi» (Francés & Martí, 2020). Podríem afegir que seria com ser capaç de generar una forma (escultura, objecte artístic) que es faça present de manera singular a qui la percep, això és, de ser capaç de convertir objectes-coses en escultures-cos, produir doncs l'«èxtasi de les coses» (Böhme, 1995).

Es pot rastrejar la materialització d'aquestes preocupacions d'*homo religiosus*, en els mateixos títols de les obres dels següents anys: *Coraza interior-exterior* (2013) (Figura 2), *Cordero Pascual* (2013) (Figura 3), o *Giróvagos velados* (2014) (Figura 4), que preconitzen la noció de transcuerpo, que l'artista elabora més tard, en 2016. Aquest procediment artístic mostraria així «la semblança que existeix entre l'artista i el místic des de consideracions que assenyalen la importància de l'artista com a conductor i catalitzador de l'energia espiritual» (Sinaga, 2017:11), tal com exposa Joseph Campbell, en la seua concepció sobre *La via de l'art* (en el seu llibre *Las extensiones interiores del espacio exterior*).

***Transcuerpos* (2016)**

La peça *Transcuerpos* (2016) (Figura 5), és important per a Francés, que hi veu plasmat el concepte de cos expandit, la idea d'un *transcuerpo*. Hi està present la idea d'elevació i també la forma que d'alguna manera obsessiona Francés i el persegueix: els cossos que estan vetllats. Podem relacionar aquesta conducta que persegueix transcendir a través del cos/obra, amb inquietuds similars en l'obra *Columna sin fin de Brancusi*:

Per fi, la doble direcció de la columna sense fi recobrava l'obsessió futurista pel doble infinit com a cruïlla perceptiva des d'on era possible revelar una visió que anava a permetre elevar-nos més enllà de nosaltres mateixos. Un pilar còsmic que, segons Bran-

Estos cuerpos/obras que han precisado para su materialización de un tiempo, de alguien físicamente realizándolas –y de una fuerza/pulsión para llevarlas a cabo–, han apresado de algún modo ese tiempo, esa pulsión, ese cuerpo. Tiempo, pulsión y cuerpo que son traspasados al objeto; quedan de algún modo impresos ahí. De nuevo podemos rastrear un cierto animismo, cierta huella espiritual/energética, apresada en el procedimiento/ritual de tejer, transmitida a través de ese hacer con las manos, de ese meditar, que se materializa. Esta manipulación tejiendo, «confíere a cada pieza el carácter áurico que Walter Benjamin reclamaba en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*» (Arribas, 2019: 2).

«Las obras artísticas más antiguas sabemos que surgieron al servicio de un ritual primero mágico, luego religioso. Es de decisiva importancia que el modo áurico de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual. Con otras palabras: el valor único de la auténtica obra artística se funda en el ritual en el que tuvo su primer y original valor útil». (Benjamin, 1990: 26)

El propio Francés comenta, respecto al aura del objeto, que no deja de ser un sentimiento de nostalgia creer en ella en pleno s. XXI, aunque según el artista «la produce “el yo”, es como una forma de crear espacio, de crear un espacio propio» (Francés & Martí, 2020). Podríamos añadir que sería como ser capaz de generar una forma (escultura, objeto artístico) que se haga presente de modo singular a quienes la perciben, esto es, de ser capaz de convertir objetos-cosas en esculturas-cuerpo, producir pues el «éxtasis de las cosas» (Böhme, 1995).

Se puede rastrear la materialización de estas preocupaciones de *homo religiosus*, en los propios títulos de las obras de los siguientes años: *Coraza interior-exterior* (2013) (Figura 2), *Cordero Pascual* (2013) (Figura 3), o *Giróvagos velados* (2014) (Figura 4), que preconizan la noción de *transcuerpo*, que el artista elabora más tarde, en 2016. Este procedimiento artístico mostraría así «la semejanza que existe entre el artista y el místico desde consideraciones que señalan la importancia del artista como conductor y catalizador de la energía espiritual» (Sinaga, 2017:11), tal y como expone Joseph Campbell, en su concepción sobre *La vía del arte* (en su libro *Las extensiones interiores del espacio exterior*).

***Transcuerpos* (2016)**

La pieza *Transcuerpos* (2016) (Figura 5), es importante para Francés, que ve plasmado en ella el concepto de cuerpo expandido, la idea de un *transcuerpo*. En ella está presente la idea de elevación, y está presente también la forma que de algún modo obsesiona y persigue a Francés: los cuerpos que están velados. Podemos relacionar este proceder que persigue trascender a través del cuerpo/obra, con inquietudes similares en la obra *Columna sin fin* de Brancusi:

«Por fin, la doble dirección de La columna sin fin recobraba la obsesión futurista por el doble infinito como encrucijada perceptiva desde donde era posible revelar una visión que iba a permitir elevarnos más allá de nosotros mismos. Un pilar cósmico que,

cusi, sostenia el cel i ens connectava amb l'immaterial. [] Un impuls que no implicava necessàriament una divinització sinó més aviat una espiritualització del cos a través de l'èxtasi. (Sinaga, 2017: 82-83)

Allò que està vetlat... que ens impedeix veure el cos, que només podem imaginar, intuir, però la forma definida del qual no és possible albirar; formes fàl·liques que parlen d'un poder, d'un alçar-se (fins i tot podria referir-se al bipedisme) o, segons Francés, formes que per a ell són com de verges tapades/cobertes per un vel. Per a Francés es tractaria d'una representació del-que-no-pot-ser-revelat, que ens fa inventar, imaginar, perquè no aconseguim revelar-ho. Així, afirma: «el cos vetlat em produeix una sensació molt interessant, precisament perquè desapareixen les desigualtats... vetlats tots [], seria com un símbol d'una cosa ambivalent []» (Francés & Martí, 2020). En aquest sentit, es tracta del que ell anomena el femení vetlat, que no és femení ni masculí, «o és les dues coses, amb una certa predominança del femení» (Francés & Martí, 2020) i que no tindria a veure en si ni amb els homes ni amb les dones, sinó amb una capacitat espiritual que es mostraria en rituals com els de les imatges dels frescos de la Vil·la dels Misteris de Pompeia. (Francés & Martí, 2019).

Aquests Misteris de Pompeia, rituals d'iniciació per a dones de l'època romana, en què la transició des de l'herència grecollatina està convergint al cristianisme, obsessionen Alex Francés. Es tractaria d'un moment històric en el qual, es podria interpretar, s'estaria produint «una presa de poder per part de l'home de tot l'espiritual i un apartar la dona» (Francés & Martí, 2019).

Aquesta forma vetlada encarna la idea que té Francés de cos, de *transcuerpo*, més que qualsevol altra representació. Aquest *Femenino velado* (2016) (Figura 6) seria com una representació fantasmàtica, aquest cos que no seria organisme, més aviat plasmaria la representació de l'espiritual (més enllà del femení o masculí): el *transcuerpo*.

És cridanera la fascinació pel plec i els teixits que manifesta Francés «sempre m'han fascinat les pintures de teles, la sensualitat del plec... on la carn d'alguna manera està darrere» (Francés & Martí, 2020). Sense entrar en la complexitat filosòfica del concepte de plec en Deleuze, i encara que siga a manera d'una llicència intuïtiva, resulta interessant associar-lo amb la noció del femení vetlat i el *transcuerpo* en Francés. Deleuze considera el plec (i la corba), com la forma característica del Barroc, i resulta una manera gràfica de mostrar el que uneix els dos pisos (el pla material, del cos i el pla espiritual), en una lectura de la filosofia monàdica de Leibniz, perquè en els racons del plec, en la seua part còncava i en la convexa, hi cap tot, el material i l'espiritual, que són un, replegat sobre si mateix. L'època actual és considerada Neo-barroca per Deleuze, recuperant en part la visió de Leibniz, on material i espiritual són un, però en l'actualitat no com un acord harmònic (monàdic), sinó de manera polifònica (nomàdica)... (Deleuze, 1989).

Així, en el concepte de cos expandit (*transcuerpo*) de Francés, el cos deixaria de ser una unitat monàdica, per a ser una posició, en transició, nomàdica... Al seu torn, es

según Brancusi, sostenía el cielo y nos conectaba con lo inmaterial. [] Un impulso que no implicaba necesariamente una divinización sino más bien una espiritualización del cuerpo a través del éxtasis». (Sinaga, 2017: 82-83)

Lo velado... que nos impide ver el cuerpo, que solo podemos imaginar, intuir, pero cuya forma definida no es posible vislumbrar; formas fálicas que hablan de un poder, de un erguirse (incluso podría referirse al bipedismo) o, según Francés, formas que para él son como de vírgenes tapadas/cubiertas por un velo. Para Francés se trataría de una representación de lo-que-no-puede-ser-desvelado, que nos hace inventar, imaginar, pues no logramos desvelarlo. Así, afirma: «el cuerpo velado me produce una sensación muy interesante, precisamente porque desaparecen las desigualdades... velados todos [], sería como un símbolo de algo ambivalente []» (Francés & Martí, 2020). En ese sentido, se trata de lo que él llama lo femenino velado, que no es femenino ni masculino, «o es las dos cosas, con cierta predominancia de lo femenino» (Francés & Martí, 2020) y que no tendría que ver en sí ni con los hombres ni con las mujeres, sino con una capacidad espiritual que se mostraría en rituales como los de las imágenes de los frescos de la Villa de los Misterios de Pompeya. (Francés & Martí, 2019).

Estos Misterios de Pompeya, rituales de iniciación para mujeres de la época romana, en la que la transición desde la herencia greco-latina está convergiendo al cristianismo, obsesionan a Alex Francés. Se trataría de un momento histórico en el que, se podría interpretar, se estaría produciendo «una toma de poder por parte del hombre de todo lo espiritual y un apartar a la mujer» (Francés & Martí, 2019).

Esa forma velada encarna la idea que tiene Francés de cuerpo, de *transcuerpo*, más que cualquier otra representación. Ese *Femenino velado* (2016) (Figura 6) sería como una representación fantasmática, ese cuerpo que no sería organismo, más bien plasmaría la representación de lo espiritual (más allá de lo femenino o masculino): el *transcuerpo*.

Es llamativa la fascinación por el pliegue y los tejidos que manifiesta Francés «siempre me han fascinado las pinturas de telas, la sensualidad del *pliegue*... donde la carne de alguna manera está detrás» (Francés & Martí, 2020). Sin entrar en la complejidad filosófica del concepto de pliegue en Deleuze, y aunque sea a modo de una licencia intuitiva, resulta interesante asociarlo con la noción de lo femenino velado y el *transcuerpo* en Francés. Deleuze considera el pliegue (y la curva), como la forma característica del Barroco, y resulta una manera gráfica de mostrar lo que une los dos pisos (el plano material, del cuerpo y el plano espiritual), en una lectura de la filosofía monádica de Leibniz, pues en los recovecos del pliegue, en su parte cóncava y en la convexa, cabe todo, lo material y lo espiritual, que son uno, replegado sobre sí mismo. La época actual es considerada Neo-barroca por Deleuze, recuperando en parte la visión de Leibniz, en donde lo material y lo espiritual son uno, pero en la actualidad no como un acorde armónico (monádico), sino de forma polifónica (nomádica)... (Deleuze, 1989).

Así, en el concepto de cuerpo expandido (*transcuerpo*) de Francés, el cuerpo dejaría de ser una unidad monádica, para ser una posición, en transición, nomádica... A su

tracta d'un estar en transició, entre cos i escultura, entre cos/matèria i cos/espiritual, entre femení i masculí, i de manera polifònica, no d'una manera única... i això seria precisament allò místic, incognoscible, diví, que si fora revelat desapareixeria... Traslladat a l'obra d'art, aquest intent de desvetllament corrobora «el fracàs implícit en tot anomenament, sempre parcial, subjectiu i fragmentari de la veritat» (Francés, 2015: 221).

Ens ressonen en aquestes paraules de l'artista algunes de les idees que intuïm inserides en el *plec* deleuzià: «La forma fàl·lica seria el masculí i que estiga vetllat faria referència al femení, per això té els dos, l'essència del diví (místic); la interioritat de cada un és com una cosa que s'alça però al mateix temps està coberta; perquè si l'alce desapareix; es tracta del místic que hi ha en cada un» (Francés & Martí, 2020).

A Francés l'atrau aquesta forma (forma/informe) coberta amb un teixit que és com «una verge o un fal·lus cobert, un cos vetllat –femení i fàl·lic–, una forma que conta alguna cosa». Aquesta atracció pel cos vetllat ens ha recordat així mateix el concepte que encunya Clérambault, d'ifèfilia eròtica, del grec *yfé* ('teixit') (Perniola, 2016: 108), amb què es referia a l'atracció cap al teixit, una experiència sensorial, sinestèsica, que es desencadenava al contacte amb el teixit. Encara que, segons Clérambault, tal experiència, «té un caràcter neutral, és un *sex appeal* de l'inorgànic, perquè es troba més enllà de la diferència entre els sexes» (Perniola, 2016: 108). En aquestes dones àrabs, estudiades per Clérambault, la «imatge del cos és reemplaçada per la tela, que sovint més l'esborra que el ressalta» (Perniola, 2016: 108).

En aquest sentit, es produeix també un intent de *transcuerpo*, d'anar més enllà de l'organisme com a tal, per a accedir a una altra cosa, encara que, en el cas proposat per Clérambault «Els cossos de tela ja no tenen res orgànic: en cert sentit són contracossos perquè semblen regits per un dinamisme autònom i independent respecte als cossos de carn que suposadament cobreixen» (Perniola, 2016: 108).

En els Misteris de Pompeia es donava una ordre de no destapar allò que estava vetllat, aquesta ordre podria tindre a veure amb misteris màgics, religiosos, espirituals o de l'inconscient atés que:

en la mesura en què l'inconscient és el resultat d'innombrables experiències existencials, no pot deixar d'assemblar-se als diversos universos religiosos. Perquè la religió és la solució exemplar de tota crisi existencial, no sols perquè és capaç de repetir-se indefinidament, sinó també perquè la considera d'origen transcendent i, per consegüent, es valora com a revelació rebuda d'un altre món, trans-humà. (Eliade, 2018: 177)

En la tesi doctoral d'Alex Francés *Fragmento y duelo. Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo (1988-1993)*, Francés dedica unes paraules respecte a la producció de sentit en l'obra de Pepe Espaliú que, pensem, podria aplicar-se a la seua mateixa obra:

vez, se trata de un estar en transición, entre cuerpo y escultura, entre cuerpo/materia y cuerpo/espiritual, entre femenino y masculino, y de forma polifónica, no de una manera única... y eso sería precisamente lo misterico, lo incognoscible, lo divino, que si fuera desvelado desaparecería... Trasladado a la obra de arte, este intento de desvelamiento corrobora «el fracaso implícito en todo nombramiento, siempre parcial, subjetivo y fragmentario de lo verdadero» (Francés, 2015: 221).

Nos resuenan en estas palabras del artista algunas de las ideas que intuimos insertas en el *pliegue* deleuziano: «La forma fálica sería lo masculino y que esté velado haría referencia a lo femenino, por eso tiene ambos, la esencia de lo divino (místico); la interioridad de cada uno es como una cosa que se levanta pero al mismo tiempo está cubierto; porque si lo levanto desaparece; se trata de lo misterico que hay en cada uno» (Francés & Martí, 2020).

A Francés le atrae esa forma (forma/informe) cubierta con un tejido que es como «una virgen o un falo cubierto, un cuerpo velado –femenino y fálico–, una forma que cuenta algo». Esta atracción por el cuerpo velado nos ha recordado asimismo al concepto que acuña Clérambault, de ifilia erótica del griego *yfé* (tejido) (Perniola, 2016: 108), con el que se refería a la atracción hacia el tejido, una experiencia sensorial, sinestésica, que se desencadenaba al contacto con el tejido. Aunque, según Clérambault, tal experiencia, «tiene un carácter neutral, es un sex appeal de lo inorgánico, porque se encuentra más allá de la diferencia entre los sexos» (Perniola, 2016: 108). En estas mujeres árabes, estudiadas por Clérambault, la «imagen del cuerpo es reemplazada por la tela, que a menudo, más lo borra que lo resalta» (Perniola, 2016: 108).

En ese sentido, se produce también un intento de *transcuerpo*, de ir más allá del organismo como tal, para acceder a otra cosa, aunque, en el caso propuesto por Clérambault «Los cuerpos de tela ya no tienen nada orgánico: en cierto sentido son contracuerpos porque parecen regidos por un dinamismo autónomo e independiente respecto a los cuerpos de carne que supuestamente cubren» (Perniola, 2016: 108).

En los Misterios de Pompeya se daba una orden de no destapar aquello que estaba velado, esta orden podría tener que ver con Misterios mágicos, religiosos, espirituales o del inconsciente dado que:

«en la medida en que el inconsciente es el resultado de innumerables experiencias existenciales, no puede dejar de parecerse a los diversos universos religiosos. Pues la religión es la solución ejemplar de toda crisis existencial, no sólo porque es capaz de repetirse indefinidamente, sino también porque la considera de origen trascendente y, por consiguiente, se la valora como revelación recibida de otro mundo, trans-humano». (Eliade, 2018: 177)

En la tesis doctoral de Alex Francés *Fragmento y duelo. Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo (1988-1993)*, Francés dedica unas palabras respecto a la producción de sentido en la obra de Pepe Espaliú que, pensamos, podría aplicarse a su propia obra:

En termes de producció de sentit en la pràctica de l'art en Pepe Espaliú, aquesta cerca a les palpentes, aquesta certesa d'una completa ceguesa, és la garantia de la foscor en la qual s'interna l'artista en el seu cau, té a veure amb una incorporació que no està en l'ordre de la significació, per a ell l'art no és una manera de comprendre el món, sinó de l'incompreensible de l'existir, de l'impossible, del que falta, de l'absent, del símptoma o assenyalament del dolor i de l'angoixa com a una altra manera d'expressar la veritat. aquesta veritat suposada que l'artista reconstrueix a partir de fragments, o d'una experiència fragmentària, és el reconeixement del fracàs implícit en tot anomenament, sempre parcial, subjectiu i fragmentari de la veritat, però en aquest fracàs reconegut, trobem la insistència d'una cerca personal subjectada en un dolor d'estar fora, escindit, cos-fragment i construcció de cos en la pràctica de l'art, on les pulsions contingudes en el biològic del cos juguen un important paper en aquesta necessitat de fer de l'art un cau, un refugi i un camí, una escriptura que es determina en el seu trajecte final cap a la mort, on el dolor i el gaudi s'ajunten i donen sentit final a la seua experiència estètica i vital. (Francés, 2015: 221)

Cos-casa-Cosmos

En la peça *Caseta* (2017) (Figura 7-8), es deixa caure una cosa damunt d'una altra... Aquest ús dels materials i aquests procediments per a Francés resulta en *transcueros* també; són escultures, són una representació del cos, en el sentit que estan conformades per una estructura rígida (ossos), una superfície semirígida o blana (pell), que està perforada (forats, cavitats... del cos); els forats estan pintats i tallats a mà. Es tracta d'una abstracció del cos, la seua mínima expressió o esquema: perquè el cos està ple de forats, físics, metafòrics i simbòlics. Aquestes peces podrien perfectament haver-se titulat *Transcueros I, II, III...* (pell, ossos i forats...). Alex Francés veu cos en totes elles (Francés & Martí, 2019).

Es produeix una concepció en la qual cos-casa-cosmos estan relacionats i ens poden guiar o conduir a la transcendència, «cada una d'aquestes imatges equivalents – Cosmos, casa, cos humà– presenta o és susceptible de rebre una <obertura> superior que faci possible el trànsit a l'altre món» (Eliade, 2018: 146). Continua Eliade, amb aquesta metàfora cap a la transcendència, que relacionem amb el concepte de *transcuero* de Francés, «D'una manera o altra, el Cosmos en què s'habita –cos, casa, territori tribal, aquest món d'ací íntegrament– comunica per dalt amb un altre nivell que hi és transcendent»; «Tot habitatge estable on u s'instal·la <> equival, en el pla filosòfic, a una situació essencial que s'ha assumit» (Eliade, 2018: 149) –encara que siga temporalment–.

En aquest sentit, en un àmbit profà «Igual que l'habitació d'un home modern ha perdut els seus valors cosmològics, el seu cos està privat de tota significació religiosa i espiritual» (Eliade, 2018: 150), qüestió que Francés, a través de les seues escultures/*transcueros*, tracta de sacralitzar (fer transcendent) de nou i pretendria potser convertir i valorar l'obra com a «revelació rebuda d'un altre món, trans-humà» (Eliade, 2018: 177).

«En términos de producción de sentido en la práctica del arte en Pepe Espaliú, esta búsqueda a tientas, esta certeza de una completa ceguera, es la garantía de la oscuridad en la que se interna el artista en su topera, tiene que ver con una incorporación que no está en el orden de la significación, para él el arte no es una forma de comprender el mundo, sino de lo incomprensible del existir, de lo imposible, de lo que falta, de lo ausente, del síntoma o señalamiento del dolor y de la angustia como otra forma de expresar lo verdadero. Esa verdad supuesta que el artista reconstruye a partir de fragmentos, o de una experiencia fragmentaria, es el reconocimiento del fracaso implícito en todo nombramiento, siempre parcial, subjetivo y fragmentario de lo verdadero, pero en ese fracaso reconocido, encontramos la insistencia de una búsqueda personal sujeta en un dolor de estar afuera, escindido, cuerpo-fragmento y construcción de cuerpo en la práctica del arte, donde las pulsiones contenidas en lo biológico del cuerpo juegan un importante papel en esa necesidad de hacer del arte una topera, un refugio y un camino, una escritura que se determina en su trayecto final hacia la muerte, donde el dolor y el goce se juntan y dan sentido final a su experiencia estética y vital». (Francés, 2015: 221)

Cuerpo-casa-Cosmos

En la pieza *Caseta* (2017) (Figura 7-8), se deja caer algo encima de otra cosa... Este uso de los materiales y estos procedimientos para Francés resulta en *transcuerpos* también; son esculturas, son una representación del cuerpo, en el sentido de que están conformadas por una estructura rígida (huesos), una superficie semirrígida o blanda (piel), que está perforada (agujeros, cavidades... del cuerpo); los agujeros están pintados y cortados a mano. Se trata de una abstracción del cuerpo, su mínima expresión o esquema: porque el cuerpo está lleno de agujeros, físicos, metafóricos y simbólicos. Estas piezas podrían perfectamente haberse titulado *Transcuerpos I, II, III...* (piel, huesos y agujeros...). Alex Francés ve cuerpo en todas ellas (Francés & Martí, 2019).

Se produce una concepción en la que cuerpo-casa-cosmos están relacionados y nos pueden guiar o conducir a la trascendencia, «cada una de estas imágenes equivalentes –Cosmos, casa, cuerpo humano– presenta o es susceptible de recibir una <abertura> superior que haga posible el tránsito al otro mundo» (Eliade, 2018: 146). Continúa Eliade, con esta metáfora hacia la trascendencia, que relacionamos con el concepto de *transcuerpo* de Francés, «De un modo u otro, el Cosmos en que se habita –cuerpo, casa, territorio tribal, este mundo de aquí en su totalidad– comunica por lo alto con otro nivel que le es trascendente»; «Toda morada estable donde uno se <instala> equivale, en el plano filosófico, a una situación esencial que se ha asumido» (Eliade, 2018: 149) –aunque sea temporalmente–.

En ese sentido, en un ámbito profano «Al igual que la habitación de un hombre moderno ha perdido sus valores cosmológicos, su cuerpo está privado de toda significación religiosa y espiritual» (Eliade, 2018: 150), cuestión que Francés, a través de sus esculturas/*transcuerpos*, trata de sacralizar (hacer trascendente) de nuevo y pretendería quizás convertir y valorar la obra como «revelación recibida de otro mundo, trans-humano» (Eliade, 2018: 177).

Es percep l'estil (entés com a «connexions entre artefactes, entre relacions») de l'obra de Francés, en el conjunt de l'obra, conformada per parts d'un tot, si seguim les argumentacions de l'aproximació antropològica a l'art d'Alfred Gell:

Gell argumenta que les obres d'art són parts d'un <objecte distribuït> que es correspon amb totes les obres d'un sistema determinat (individual o col·lectiu), que es distribueix en el temps i l'espai. L'estil es funda en connexions d'artefactes, i el que val a escala individual (les pintures de Rembrandt) val en l'àmbit col·lectiu (els tatuatges marquesans). Percebre un estil és essencialment captar les <relacions entre les relacions> de les formes com a part del tot. (Wilde & Aráoz, 2016: 27)

En aquest sentit, respecte de la seua trajectòria, el mateix Francés parla d'un «canvi en les maneres de fer» més que d'una ruptura (Francés & Martí, 2019). Segons manifesta, «veig salts que són molt brutals de forma, d'estètica, però no obstant això la meua sensació és que estic fent el mateix treball; no que estiga treballant sobre les mateixes coses exactament però sí que estic sobre aquest mateix treball» (Francés & Martí, 2020) i «aquest treball és un treball d'exposició del cos, de reconeixement i auto-coneixement a través de la imatge del que és cos; de la seua relació amb l'organisme i amb el jo» (Francés & Martí, 2020), «per a avançar [aquest treball] s'ha hagut de canviar formes i suports» (Francés & Martí, 2020). Així doncs, podria concloure's que la transformació de les produccions dels últims anys cap a una materialitat escultòrica i objectual més que una ruptura temàtica (s'estarien tractant les mateixes preocupacions de fa dècades) suposaria una evolució procedimental a l'hora de plasmar una corporalitat que, més enllà de la materialitat com a organisme, remet a una certa transcendència.

L'espai-cos *expositiu*: generar atmosfera a la Sala del Dormitori

Les últimes produccions de la trajectòria artística d'Alex Francés en les quals ens hem centrat consistirien en una evolució de les mateixes preocupacions de dècades anteriors, amb predomini d'un interès en els resultats escultòrics, objectuals (presència), més que de tractaments anteriors entorn de la imatge fotogràfica o la *performance* per a fotografia (i vídeo). Les preocupacions s'aborden des d'una concepció que hem assimilat a les de l'*homo religiosus*, sent el concepte de *transcuerpo* una materialització d'aquesta vivència d'un cos en expansió, d'ànima transcendent, de manera vertical i també horitzontal (polifònic).

En aquest sentit, es dona la circumstància –fortuïta– que el Centre del Carme estiga situat a l'antic convent de l'orde dels Germans de la Benaurada Mare de Déu del Mont Carmel, també anomenat orde dels carmelites (finals del segle XII), i que l'exposició *Transcuerpo: Alex Francés, 2010-2020* estiga situada a la planta última, precisament a la Sala que va ser durant segles l'antic dormitori dels frares. Tota una sincronitat jungiana...

Es tracta d'un marc certament vinculat pel sentit i ple de potencial per a presentar l'obra de Francés (2010-2020) perquè, encara que no es tracta d'una cosa predeter-

Se percibe el estilo (entendido como «conexiones entre artefactos, entre relaciones») de la obra de Francés, en el conjunto de la obra, conformada por partes de un todo, si seguimos las argumentaciones de la aproximación antropológica al arte de Alfred Gell:

«Gell argumenta que las obras de arte son partes de un <objeto distribuido> que se corresponde con todas las obras de un sistema determinado (individual o colectivo), que se distribuye en el tiempo y el espacio. El estilo se funda en conexiones de artefactos, y lo que vale a nivel individual (las pinturas de Rembrandt) vale a nivel colectivo (los tatuajes marquesanos). Percibir un estilo es esencialmente captar las <relaciones entre las relaciones> de las formas como parte del todo». (Wilde & Aráoz, 2016: 27)

En ese sentido, respecto de su trayectoria, el propio Francés habla de un «cambio en los modos de hacer» más que de una ruptura (Francés & Martí, 2019). Según manifiesta, «veo saltos que son muy brutales de forma, de estética, pero sin embargo mi sensación es de que estoy haciendo el mismo trabajo; no que esté trabajando sobre las mismas cosas exactamente pero sí que estoy sobre ese mismo trabajo» (Francés & Martí, 2020) y «ese trabajo es un trabajo de exposición del cuerpo, de reconocimiento y auto-conocimiento a través de la imagen de lo que es cuerpo; de su relación con el organismo y con el yo» (Francés & Martí, 2020), «para avanzar [ese trabajo] ha habido que cambiar formas y soportes» (Francés & Martí, 2020). Así pues, podría concluirse que la transformación de las producciones de los últimos años hacia una materialidad escultórica y objetual más que una ruptura temática (se estarían tratando las mismas preocupaciones de hace décadas) supondría una evolución procedimental a la hora de plasmar una corporalidad que, más allá de la materialidad como organismo, remite a una cierta transcendencia.

El espacio-cuerpo *expositivo*: generar atmósfera en la Sala del Dormitorio.

Las últimas producciones de la trayectoria artística de Alex Francés en las que nos hemos centrado consistirían en una evolución de las mismas preocupaciones de décadas anteriores, con predominio de un interés en los resultados escultóricos, objetuales (presencia), más que de tratamientos anteriores en torno a la imagen fotográfica o la performance para fotografía (y vídeo). Las preocupaciones se abordan desde una concepción que hemos asimilado a las del *homo religiosus*, siendo el concepto de *transcuerpo* una materialización de esta vivencia de un cuerpo en expansión, de ansia trascendente, de modo vertical y también horizontal (polifónico).

En ese sentido, se da la circunstancia –fortuita– de que el Centre del Carme esté ubicado en el antiguo Convento de la Orden de los Hermanos de la Bienaventurada Virgen María del Monte Carmelo, también llamada Orden de los Carmelitas (finales del siglo XII), y de que la exposición *Transcuerpo: Alex Francés, 2010-2020* esté ubicada en la planta última, precisamente en la Sala que fue durante siglos el antiguo dormitorio de los frailes. Toda una sincronidad jungiana...

Se trata de un marco ciertamente vinculado por el sentido y lleno de potencial para presentar la obra de Francés (2010-2020) pues, aunque no se trata de algo predeter-

minada per l'artista, una atzarosa poètica –o una sincronicitat, ja que aquesta es refereix a «la simultaneïtat de dos successos vinculats pel sentit però de manera no causal» –ha volgut que es mostre un *corpus* d'obra– a la qual guia un desig de cerca, precisament en un dormitori, un lloc de trànsit *entre mons* (el llit, la nit, el cos, el desig, l'ensomni, les tribulacions nocturnes...), una cosa que a Francés li agrada si pensa «en els frares ficats al llit en fileres, dormint i somiant...» (Francés & Martí, 2020), i particularment un dormitori de frares (que aspiren a portar una vida ascètica, el fonament de la qual és la contemplació, l'oració –i amb aquesta, la meditació–, el recolliment i el silenci, que implica la vida humil –l'orde carmelita és mendicant– i de dependència dels altres). Es podria establir un cert paral·lelisme entre les cerques i la vida del frare mendicant, i la cerca artística de Francés i la vida de l'artista –precària, les més de les vegades–. Preguntat sobre la qüestió d'equiparar-lo, en la seua faceta artística, amb l'*homo religiosus*, Francés admet que es tracta més «d'un desig que d'una realitat, d'un intent o meta, d'una via» encara que tem que li puga «quedar una mica gran» (Francés & Martí, 2020).

Hem vist així mateix com Francés parlava de «crear un espai propi» amb les seues obres (en aquest cas no sols escultòriques, sinó també en vídeo, sonores, etc.), que seria equiparable a la creació d'un «món propi» (Francés & Martí, 2020). En efecte, així com el seu concepte de *transcuerpo* es refereix a com el cos «està en l'objecte i l'objecte, al seu torn, es fa cos» (Francés & Martí, 2020), en el cas de la disposició del conjunt de les obres a la Sala del Dormitori, l'artista tractarà de tenyir d'èxtasi l'espai, de generar una atmosfera en el sentit de Böhme (l'aura dels espais):

A Böhme li correspon el mèrit d'haver introduït en l'estètica, partint del concepte d'aura en Benjamin, encara que modificant-lo significativament, el concepte d'atmosfera. Defineix les atmosferes com a [...] espais, en la mesura que la presència de les coses, de les persones o de les constel·lacions que els envolten, això és, els seus "èxtasis", els "tinyen". (Böhme, 1995:33) en (Fischer-Lichte, 2011: 235-236).

L'espai expositiu es pot entendre com a espai performatiu, en el qual tindran lloc totes aquestes presències i connexions. Francés comenta com en el seu estudi treballa les peces sobre un escenari: «necessite posar-lo ací, fotografiar-lo per a convèncer-me que l'objecte va gitat o va dret, o porta aquesta cosa o porta aquesta altra» (Francés & Martí, 2020). És a dir, les peces, col·locades sobre un escenari són observades, fotografiades, separades de la resta d'objectes mundans, a manera de pedestal que les diferencia i singularitza.

De la mateixa manera, en l'espai expositiu de l'antic dormitori dels frares del Centre del Carme, Francés vol «crear un espai on el sonor funcione, intentar fer una gran instal·lació» (Francés & Martí, 2020), és a dir, generar atmosfera (Böhme), explorant les possibilitats de la Sala del Dormitori, intentant recuperar un poc de la càrrega històrica que aquest espai arrossega: segles de pregàries, cerques, tribulacions i ensomnis... a través de les similars reverberacions que l'obra en el seu conjunt d'Alex Francés proposa.

minado por el artista, una azarosa poética –o una sincronicidad, puesto que esta se refiere a «la simultaneidad de dos sucesos vinculados por el sentido pero de manera no causal» –ha querido que se muestre un *corpus* de obra– a la que guía un deseo de búsqueda, precisamente en un dormitorio, un lugar de tránsito *entre mundos* (la cama, la noche, el cuerpo, el deseo, la ensoñación, las tribulaciones nocturnas...), algo que a Francés le gusta si piensa «en los frailes acostados en hileras, durmiendo y soñando...» (Francés & Martí, 2020), y particularmente un dormitorio de frailes (que aspiran a llevar una vida ascética, cuyo fundamento es la contemplación, la oración –y con ella la meditación–, el recogimiento y el silencio, que implica la vida humilde –la orden carmelita es mendicante– y de dependencia de los demás). Se podría establecer un cierto paralelismo entre las búsquedas y la vida del fraile mendicante, y la búsqueda artística de Francés y la vida del artista –precaria, las más de las veces–. Preguntado sobre la cuestión de equipararle, en su faceta artística, con el *homo religiosus*, Francés admite que se trata más «de un deseo que de una realidad, de un intento o meta, de una vía» aunque teme que le pueda «quedar algo grande» (Francés & Martí, 2020).

Hemos visto asimismo como Francés hablaba de «crear un espacio propio» con sus obras (en este caso no solo escultóricas, sino también en vídeo, sonoras, etc.), que sería equiparable a la creación de un «mundo propio» (Francés & Martí, 2020). En efecto, así como su concepto de *transcuerpo* se refiere a cómo el cuerpo «está en el objeto y el objeto, a su vez, se hace cuerpo» (Francés & Martí, 2020), en el caso de la disposición del conjunto de las obras en la Sala del Dormitorio el artista, tratará de teñir de éxtasis el espacio, de generar una atmósfera en el sentido de Böhme (el aura de los espacios):

«A Böhme le corresponde el mérito de haber introducido en la estética, partiendo del concepto de aura en Benjamin, aunque modificándolo significativamente, el concepto de atmósfera. Define las atmósferas como [...] espacios, en la medida en que la presencia de las cosas, de las personas o de las constelaciones que los rodean, esto es, sus “éxtasis”, los “tiñen”» (Böhme, 1995:33) en (Fischer-Lichte, 2011: 235-236).

El espacio expositivo se puede entender como espacio performativo, en el que van a tener lugar todas estas presencias y conexiones. Francés comenta como en su estudio trabaja las piezas sobre un escenario: «necesito ponerlo ahí, fotografiarlo para convencerme de que el objeto va tumbado o va de pie, o lleva esta cosa o lleva esta otra» (Francés & Martí, 2020). Es decir, las piezas, colocadas sobre un escenario son observadas, fotografiadas, separadas del resto de objetos mundanos, a modo de pedestal que las diferencia y singulariza.

Del mismo modo, en el espacio expositivo del antiguo dormitorio de los frailes del Centre del Carme, Francés quiere «crear un espacio donde lo sonoro funcione, intentar hacer una gran instalación» (Francés & Martí, 2020), es decir, generar atmósfera (Böhme), explorando las posibilidades de la Sala del Dormitorio, intentando recuperar algo de la carga histórica que dicho espacio arrastra: siglos de plegarias, búsquedas, tribulaciones y ensoñaciones... a través de las similares reverberaciones que la obra en su conjunto de Alex Francés propone.

Referències

- ARRIBAS, D., 2019: “Conservar el aura. La mirada antropológica de Silvia Martí Marí”, *Lo que una tenga* (2019), MARTÍ MARÍ, S. La Imprenta CG, València.
- BATAILLE, G., 2018: *Teoría de la religión & El culpable*. Ed. Taurus, Madrid.
- BENJAMIN, W., 1990: “La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica”, *Discursos interrumpidos I*. Ed. Taurus, Madrid.
- BÖHME, G., 1995: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt.
- CRUZ SÁNCHEZ, P. A. & HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A. (Eds.), 2004: *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Ed. Cendeac, Murcia.
- DELEUZE, G., 1989: *El pliegue. Leibniz o el barroco*. Paidós, Barcelona [1988].
- ELIADE, M., 1992: *Lo sagrado y lo profano*. Ed. Labor; Barcelona.
- FISCHER-LICHTE, E., 2011: *Estética de lo performativo*. Abada Editores, Madrid [2004].
- FRANCÉS, A., 1915: tesis doctoral “Fragmento y duelo. Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo (1988-1993)”, UPV, 2015. <https://riunet.upv.es/handle/10251/63675>
- FRANCÉS, A. & MARTÍ, S., 2019: *Conversación*, 4/12/2019, València (no publicada).
- FRANCÉS, A. & MARTÍ, S., 2020: *Conversación*, 12/8/2020, València (no publicada).
- MARCO SIMÓN, F., 2019: *Los contextos de la magia en el imperio romano: incertidumbre, ansiedad y miedo*. Ed. Prensas de la Universidad de Zaragoza, Saragossa.
- MARTEL, J.F., 2016: *Vindicación del arte en la era del artefacto*. Ed. Atalanta, Madrid.
- PERNIOLA, M., 2016: “El cuarto cuerpo”, Cruz Sánchez, P. A. & Hernández-Navarro, M.A. (Eds.) (2004) *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Ed. Cendeac, Murcia.
- SINAGA, F., 2017: *Escritos sobre arte, 1999-2016*. Ed. Cendeac, Murcia.
- WILDE, G. & ARÁOZ, G., 2016: “Presentación. Arte y agencia: más allá de Alfred Gell”, *Arte y agencia. Una teoría antropológica*, GELL, A., 2016. Sb editorial, Buenos Aires.

Referencias

- ARRIBAS, D., 2019: "Conservar el aura. La mirada antropológica de Silvia Martí Marí", *Lo que una tenga* (2019), MARTÍ MARÍ, S. La Imprenta CG, Valencia.
- BATAILLE, G., 2018: *Teoría de la religión & El culpable*. Ed. Taurus, Madrid.
- BENJAMIN, W., 1990: "La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica", *Discursos interrumpidos I*. Ed. Taurus, Madrid.
- BÖHME, G., 1995: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Fráncfort.
- CRUZ SÁNCHEZ, P. A. & HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A. (Eds.), 2004: *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Ed. Cendeac, Murcia.
- DELEUZE, G., 1989: *El pliegue. Leibniz o el barroco*. Paidós, Barcelona [1988].
- ELIADE, M., 1992: *Lo sagrado y lo profano*. Ed. Labor; Barcelona.
- FISCHER-LICHTE, E., 2011: *Estética de lo performativo*. Abada Editores, Madrid [2004].
- FRANCÉS, A., 1915: Tesis Doctoral "Fragmento y duelo. Pepe Espaliú, Juan Muñoz y Doris Salcedo (1988-1993)", UPV, 2015. <https://riunet.upv.es/handle/10251/63675>
- FRANCÉS, A. & MARTÍ, S., 2019: *Conversación*, 4/12/2019, Valencia (no publicada).
- FRANCÉS, A. & MARTÍ, S., 2020: *Conversación*, 12/8/2020, Valencia (no publicada).
- MARCO SIMÓN, F., 2019: *Los contextos de la magia en el imperio romano: incertidumbre, ansiedad y miedo*. Ed. Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- MARTEL, J.F., 2016: *Vindicación del arte en la era del artificio*. Ed. Atalanta, Madrid.
- PERNIOLA, M., 2016: "El cuarto cuerpo", Cruz Sánchez, P. A. & Hernández-Navarro, M.A. (Eds.) (2004) *Cartografías del cuerpo. La dimensión corporal en el arte contemporáneo*. Ed. Cendeac, Murcia.
- SINAGA, F., 2017: *Escritos sobre arte, 1999-2016*. Ed. Cendeac, Murcia.
- WILDE, G. & ARÁOZ, G., 2016: "Presentación. Arte y agencia: más allá de Alfred Gell", *Arte y agencia. Una teoría antropológica*, GELL, A., 2016. Sb editorial, Buenos Aires.



Figura 1. *8 cos enganxat*, 2012

8 objectes de punt de ganxo de palangre de cànem / 8 objetos de ganchillo de palangre de cáñamo

30 x 200 x 300 cm



Figura 2. *Coraza interior - exterior*, 2013

Punt de ganxo pintat / Ganchillo pintado

2 peces / 2 piezas de 20 x 25 x 35 cm



Figura 3. *Cordero Pascual*, 2013

Punt de ganxo pintat, pa d'or, manuela de ferro / Ganchillo pintado, pan de oro, mancuerna de hierro

30 x 30 x 26 cm



Figura 4. *Giróvagos velados*, 2014

Punt de ganxo pintat / Ganchillo pintado

4 peces / 4 piezas de 20 x 18 cm



Figura 5. *Transcuerpos*, 2016

Punt de ganxo pintat, serrells i suports de ferro /

Ganchillo pintado, flecos y soportes de hierro

180 x 25 i 130 x 25 cm



Figura 6. *Femenino velado*, 2016
Punt de ganxo pintat, fusta i serrells de cordó /
Ganchillo pintado, madera y flecos de cordón
50 x 27 x 27 cm



Figura 8. *Caseta*, 2017
Railite, porta i paper pintat i perforat / Railite,
puerta y papel pintado y perforado
200 x 78 x 60 cm



Figura 7. *Caseta*, 2017
Porta, finestra i paper pintat i perforat / Puerta,
ventana y papel pintado y perforado
200 x 78 x 49 cm