

TU VUELO, MIS ALAS  
LIDÓ RICO









## COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGION DE MURCIA

### Presidente

Fernando López Miras

### Consejera de Educación y Cultura

María Esperanza Moreno Reventós

### Secretaria General de la Consejería

Juana Mulero Cánovas

### Secretaría Autonómica para la Cultura

### Director General del Instituto de las Industrias Culturales y las Artes

Juan Antonio Lorca Sánchez

## EXPOSICIÓN

### Responsable Sala Verónicas

Rosa Miñano

### Coordinación

Mari Carmen Ros

### Montaje

Expomed S. L.  
Juan Pérez

### Seguros

Hiscox

### Transporte

Expomed S. L.

## CATÁLOGO

### Texto

Mieke Bal

### Diseño y fotografía

José Luis Montero

### Traducción

Charles Davis

### Impresión

Libecrom

### Agradecimientos

Amando Fundación de Arte

DL: MU 140-2021

ISBN: 978-84-15556-88-6

© del texto: la autora

© de las fotografías: el autor

© de la presente edición: Instituto de las Industrias Culturales y las Artes

LIDÓ RICO



TU VUELO, MIS ALAS

SALA VERÓNICAS

MURCIA / 12 FEBRERO • 18 ABRIL • 2021 /





### **Su vuelo en Verónicas**

Los artistas eligen contextos y lugares para poner en marcha todo el potencial comunicativo de su obra, quieren que resuene e interactúe con el espacio, es una premisa dada. Otras veces es la propia arquitectura la que parece escoger los contenidos y lleva a los límites el trabajo del creador.

Lidó Rico dialoga con la monumental Sala Verónicas en la misma tensión en la que la sala acoge su trabajo. Parece que se entendieran a la perfección dos poderosos titanes que fundan en la grandeza y lo sublime su código de complicidad. *Tu vuelo, mis alas* demuestra la coherencia de un cuerpo de trabajo consolidado a lo largo de su trayectoria y a la vez plantea un reto nuevo, más ambicioso si cabe. La exposición que Lidó despliega en Verónicas se compone de nueve instalaciones de diferentes formatos y técnicas que giran en torno a las preocupaciones, obsesiones y desvelos del sujeto contemporáneo, testigo de un mundo convulso que ha de ser desentrañado. La manera en que el artista plantea conocer la realidad pasa por generar metáforas en las que lo enigmático, lo latente en lo corpóreo, la pulsión de la materia, son instrumentos al servicio del pensamiento.

A lo que se suma su interés por la ciencia. Podemos afirmar que su mirada como creador está enriquecida por las investigaciones científicas sobre el cuerpo; así, de manera poliédrica, Lidó nos ofrece una imagen completa y compleja de cómo los cuerpos son. Y es delante de sus esculturas donde el espectador está invitado a realizar un vuelo simbólico en el que lo aparentemente estático comienza a cobrar vida, a activarse. Podemos hablar de un viaje psicológico cuyo destino es un sobrecogedor universo cargado de sentido.

A partir de cabezas horadadas, figuras que soplan y extienden su propia piel, de fantasmagorías que retienen una luz tenue, es como *Tu vuelo, mis alas* propone un acercamiento a las claves del lenguaje plástico de Lidó Rico y sitúa al cuerpo como un lugar de conflicto, como un campo de batalla. Unos parámetros donde la dualidad entre sujeto y objeto, entre la performance y la escultura son captados en ese instante decisivo e irrespirable de ceguera, sordera e inmovilidad que supone bucear en la escayola para crear cuerpos que estallan.

La Sala Verónicas constituye un escenario privilegiado para disfrutar del arte contemporáneo, un referente nacional que muestra aquellos trabajos más poderosos, y esta cita lo refrenda de manera clara. Desde el ICA, y apostando por la cultura en un tiempo incierto en el que nos ha tocado vivir, podemos seguir sumergiéndonos como el artista yeclano hace, en la cultura, y celebrando el vuelo lleno de infinitas posibilidades que el arte nos propone.

Juan Antonio Lorca  
Secretario Autonómico para la Cultura

Thinking, Seeing, Taking Away:  
Lidó Rico's Strategies of Activating Sculpture

Pensar, ver, quitar: las estrategias de Lidó Rico  
para activar la escultura

Mieke Bal





## Entering

Open the door and enter the space, look around, and the process happens: you are visiting art on display. Upon entering Sala Verónicas in Murcia during the tenure in 2021 of the exhibition *Tu vuelo, mis alas* (Your Flight, My Wings) of works by the prominent Spanish artist Lidó Rico (1968), many different sensations produce a sense of surprise, even astonishment. As a result, many distinctive questions pop into your mind. The title suggests the artist is going to take you on a trip; through the air, perhaps, with his wings as the motor. Transport of a poetic kind. And indeed, he does: he takes you on a flight through the landscapes of sculpture. But before you realize that, bewildering confusions already speak to you. Hence, the flight under his wings is a dialogue; an intellectual-artistic conversation, whether or not the artist is present during your visit. For, at any rate, his works are there, and they do the speaking. To sum these perplexities up, the simple question “what is this?” will have to do for now. My commentary takes that simple but fundamental question as its starting and end point. In answer to this question I will consider different works, aspects, and thoughts that together constitute this exhibition. They all speak to you, and compel you to speak back.

If we need a genre label in the way the art world tends to categorize artworks, this artist is a sculptor – there is no way around that. But the work as exhibited here questions everything we know, or think we know, about the art of sculpture – about sculpture as art. And yet, it all circles back to those presumptions which were safely ensconced in our intellectual baggage when we arrived. It does so in a convoluted way, so that you end up with a sense of relief – yes, this is sculpture after all. But oh man – after the flight on or under the wings of Lidó, the art of sculpture will never be the same again. For during the trip we have learned to think, question, and discover the art of seeing anew. In this article I will bring up some of those questions, uncertainties, hesitations – in short, wonderments. My answers will always be provisional, expressions of my own doubts. But what I hope to convey is the incredible gain we can glean from encountering art through the trembling steps of not-knowing. And that is what Lidó’s art/sculpture gives us, as a gift we can take home and cherish for life. Dare to doubt, to acknowledge your ignorance, and you will exit the space, event, experience, as a different person.

## Entrada

Abrimos la puerta y pasamos al espacio, miramos alrededor, y ocurre el proceso: estamos visitando una exposición de arte. Al entrar en la Sala Verónicas de Murcia en 2021 durante la permanencia de la muestra *Tu vuelo, mis alas* del destacado artista español Lidó Rico (1968), se produce una gran diversidad de sensaciones que nos dejan sorprendidos, incluso atónitos. A raíz de ello, surgen en nuestra cabeza numerosas cuestiones. El título sugiere que el artista nos va a llevar de viaje: por el aire, tal vez, impulsados por sus alas. Un transporte de tipo poético. Y de hecho, así lo hace: nos alza en un vuelo por los paisajes de la escultura. Pero antes de que nos demos cuenta de esto, ya somos conscientes de unas confusiones asombrosas. Así pues, el vuelo bajo sus alas es un diálogo, una conversación intelectual-artística, independientemente de si el artista está presente durante nuestra visita. Pues en todo caso, allí están sus obras, y estas hablan por sí mismas. Para resumir estas perplejidades, baste de momento la simple pregunta «¿qué es esto?». Mi comentario toma esa pregunta fundamental como punto de partida y final. Para contestarla, consideraré una diversidad de obras, aspectos y reflexiones que constituyen juntos esta exposición. Todos nos hablan, y nos obligan a responder.

Si necesitamos una etiqueta genérica de las que el mundo del arte suele emplear para categorizar las obras, este artista es escultor: no hay más vuelta de hoja. Pero las obras, tal como se exponen aquí, cuestionan todo lo que sabemos, o creemos saber, del arte de la escultura: de la escultura como arte. Y sin embargo, todos estos rodeos nos llevan de vuelta a los supuestos que teníamos bien guardados en nuestro bagaje intelectual al llegar allí. Lo hacen de una manera enrevesada, de modo que acabamos con una sensación de alivio: sí, después de todo, esto es escultura. Pero hay que ver, después de ese vuelo en, o bajo, las alas de Lidó, el arte de la escultura nunca volverá a ser el mismo. Pues hemos aprendido durante el viaje a pensar, a cuestionar y a descubrir nuevamente el arte de ver. En este texto plantearé algunas de estas preguntas, incertidumbres, vacilaciones: en definitiva, asombros. Mis respuestas serán siempre provisionales, expresiones de mis propias dudas. Pero lo que espero transmitir son los extraordinarios beneficios que podemos obtener al abordar el arte desde los pasos titubeantes del no-saber. Y eso es lo que nos ofrece el arte/escultura de Lidó Rico: un regalo que podemos llevarnos a casa y atesorar de

The sections of this text follow one another almost automatically, bluntly. They are, rather, fragments – of thoughts that emerge, that seem to be solicited, by the encounter with this art. For those thoughts are the products of the trip made under Lidó's wings. Every piece ends on a doubtful, provisional, uncertain conclusion that leads to the next question, as its "yes, but..." address to the art we see, feel, experience. I hope to engage the readers of this publication to participate in my wonderment; to co-ask, co-consider the issues with an open mind, not with the aim of ending up with definite answers, but instead with more questions, and feel the satisfaction this creates. That fulfillment is what active art, that is, art that has and exerts agency, can bring to its viewers, who, in turn, feel so strongly addressed that they go home invigorated, with the firm desire to return to this exhibition again. Because, as I will keep insisting, the works, but also the exhibition as a whole, require a second look – a more intense, durational, and closer look.

### **Materiality as Character**

To begin with a most obvious commonplace: sculpture, of whatever time period, movement, or style, has materiality as its first characteristic feature. Cast in bronze, shaped from aluminum, bent from wire, carved in stone or marble, sawed and hammered in wood, or hand-shaped in a more or less flexible material such as polyester resin, sculptures cannot be reduced to the flat surfaces of painting or drawing. They exist materially, as well as in space. This is the case even if they are fixed on a wall, which makes them seem flatter than they really are. The spatial aspect is obviously very important, especially when the sculptures are exhibited in a limited, enclosed space. This becomes even more important when the space has a history, such as the religious past of Sala Verónicas in Murcia. The works are then installed on or against walls of chapels, for example. This immediately gives them a historical resonance – a dialogue in time. This dialogic temporality will return below.

Something comparable happens when we consider the materiality of the artworks. The dialogue then occurs between the visitors, who are in the space and in the present moment, and the material that offers its shapes for the visitors to contemplate and interpret, pushing them to see and relate to more than those pieces of steel, aluminum, marble, stone or

por vida. Atrévete a dudar, a reconocer tu ignorancia, y saldrás del espacio, del acontecimiento, de la experiencia, como otra persona.

Los apartados de este texto se suceden de manera brusca, casi automática. Son más bien fragmentos de reflexiones que surgen, que parecen solicitarse, mediante el encuentro con este arte. Porque estas reflexiones son fruto del viaje realizado bajo las alas de Lidó. Cada pieza culmina en una conclusión dudosa, provisional, incierta, que nos lleva a la siguiente pregunta, a la manera de un «sí, pero...» dirigido al arte que vemos, sentimos, experimentamos. Espero involucrar a los lectores de esta publicación para que compartan mi asombro, invitarlos a preguntar y a considerar las cuestiones conmigo, con la mente abierta, no con el propósito de llegar a respuestas definitivas, sino a otras preguntas, y a sentir el placer que esto suscita. Esta satisfacción es lo que el arte activo, es decir, la capacidad del arte para actuar, puede aportar a sus espectadores, que se sienten, a su vez, interpelados con tanta fuerza que vuelven a casa revitalizados, con el firme deseo de volver de nuevo a esta exposición. Porque como seguiré insistiendo, las obras, pero también la muestra en su conjunto, requieren una segunda mirada, una mirada más intensa, más prolongada, más de cerca.

### **La materialidad como personaje**

Empecemos con una obviedad de lo más evidente: la escultura, de cualquier época, movimiento o estilo, tiene como característica primordial la materialidad. Que sean de bronce fundido, aluminio conformado, alambre plegado, piedra o mármol esculpido, madera aserrada y clavada a martillazos, o algún material más o menos flexible, como resina de poliéster, moldeado a mano, las esculturas no pueden reducirse a las superficies planas de la pintura o el dibujo. Existen de manera material, además de espacial. Esto es así aunque se fijen en una pared, haciendo que parezcan más planas de lo que son en realidad. Evidentemente, el aspecto espacial es muy importante, sobre todo cuando las esculturas se exponen en un espacio limitado y cerrado. Esto llega a ser aún más importante cuando el espacio tiene una historia, como el pasado religioso de la Sala Verónicas en Murcia. En este caso, las obras se exponen en capillas o contra sus paredes, por ejemplo, dotándolas enseguida de una resonancia histórica: un diálogo en el tiempo. Volveremos a esta temporalidad dialógica más adelante.

resin alone. It is almost as if the materiality disappears from view, overruled by the shapes, figures, or ideas it brings up. But then, the opposite also happens. The material remains stubbornly present; it cannot be ignored. In this fragment of thought I will try to argue that sculpture is and does precisely that: it transforms material into something else – what we sum up as “art”. But my argument holds that this is not a disappearance of the materiality at all. On the contrary; as Lidó’s work demonstrates, the material comes to life, and acquires agency. It becomes a character, even if a somewhat weird one.

There are artworks where this transformation happens before our very eyes. I will begin, and later also end, at what was my beginning in getting acquainted with Lidó’s work: the extraordinary and, within his oeuvre, exceptional monumental sculptural installation *El soplador* (*The Blower*). I couldn’t stop looking at it, and every act of looking changed what I saw. When looking at the self-portrait of Lidó that is the main figure, or even character, of this work, something striking happens. As viewers, we cannot avoid a response: we are repulsed, shocked, disturbed, by the facial expression, or lack of it, of this gigantic metal head. Its mouth is open, its eyes are closed: something is uneasy here. The frown in the forehead suggests discomfort, agitation, unhappiness, maybe even panic, on the part of the figure presented to us. With all due respect for the suffering that I also see, I perceive in this head something excessively emotional. In order to understand better what is happening here between the material and the figure, and realize how the material becomes a figure in its own right, I now purposefully use a strong word, and propose we can see it as something like *hysteria*. And since this effect is bound to the materiality, I propose to discuss the aluminum out of which this head is shaped as “hysterical material”.

Exceptional as this work may be in the ensemble of the exhibition, the hysteria effect is not unique to it. For, similarly, the photoluminescent polyester resin of *Sísifo* (*Sisyphus*) from 2020, to allege another example, does not hold back its emotional excess either. Here, a sheer-endless series of human fingers – numbering thirty-six hands – hold, squeeze, or crush a dismembered angel, a *putto*, who is supported by, or looking into, a small round mirror. The round form of the mirror might

Algo comparable ocurre cuando consideramos la materialidad de las obras artísticas. Entonces, el diálogo se da entre los visitantes, que se encuentran en el espacio y en el momento presente, y el material que ofrece sus formas para que los visitantes las contemplen e interpreten, obligándolos a ver y a relacionarse con algo más que esos meros trozos de acero, aluminio, piedra o resina. Es casi como si la materialidad se perdiera de vista, superada por las formas, figuras o ideas que suscita. Pero al mismo tiempo, ocurre también lo contrario. El material permanece pertinazmente presente; no puede obviarse. En este fragmento de reflexión intentaré argumentar que eso es precisamente lo que es y lo que hace la escultura: transformar el material en otra cosa, en lo que resumimos como «arte». Pero mi argumento sostiene que no se trata en absoluto de una desaparición de la materialidad. Al contrario, como demuestra la obra de Lidó, lo material cobra vida y ejerce una capacidad de actuación. Se convierte en personaje, aunque sea un personaje un tanto peculiar.

Hay obras artísticas en las que esta transformación se produce ante nuestros propios ojos. Empezaré —y más adelante, también terminaré— con lo que fue para mí el punto de partida del proceso de llegar a conocer el trabajo de Lidó: la monumental instalación escultórica, tan extraordinaria como excepcional dentro de su obra, *El soplador*. No podía parar de mirarla, y cada mirada cambió lo que veía. Cuando contemplamos el autorretrato de Lidó que constituye la figura principal, o incluso el protagonista, de esta obra, se produce algo notable. Como espectadores, no podemos dejar de reaccionar: la expresión, o falta de ella, de la cara de esa gigantesca cabeza metálica nos repele, nos asusta, nos desasosiega. La boca está abierta, los ojos cerrados: hay algo incómodo aquí. El ceño fruncido sugiere malestar, inquietud, infelicidad, tal vez incluso pánico, por parte del personaje que se nos presenta. Con todo mi respeto al sufrimiento que veo también, percibo en esta cabeza algo excesivamente emocional. Para comprender mejor lo que está pasando aquí entre el material y la figura, y darnos cuenta de cómo el material se convierte en sí mismo en personaje, empleo ahora a propósito una palabra fuerte y propongo que podemos verlo como algo parecido a la histeria. Y como este efecto está ligado a la materialidad, me propongo tratar el aluminio del que está formado esta cabeza como «material histérico».

Por muy excepcional que sea esta obra en el conjunto de la exposición, el efecto de la histeria no se da únicamente en ella.

be seen to allude, albeit discreetly, to the round, globe-shaped rock the mythical Sisyphus was condemned, as punishment for deceitful misbehavior, to push up the mountains, only to see it roll back down each time he almost got it. This ongoing frustration could well be deduced from the dismembered *putti* with their useless blind eyes. But apart from the mirror, the sculptures are made out of polyester resin, and are arranged on the wall in a rectangle. The *putti* cannot really look into the mirror because their eyes are blind. More dramatically, the gigantic head of *El soplador* is more active, less disempowered. But he or it, too, is suffering. Screaming, tormenting and being tormented: the material seems to “do” it.

Another example would be the anxiety-ridden heads, also based on the artist’s self-portrait, of the installation *Los idiotas* (*The Idiots*). Here, the material is conspicuous by its absence, by the way it has been taken away, leaving such large holes that the viability of the figures is concretely in danger. In this case, the holes are clearly inflicted on the heads by mechanical means. These holes leave an emptiness, as if the figures’ heads have been emptied out by the current culture of (mis-)information. On closer inspection we can see that some of these heads have their hair replaced by innumerable tiny skulls, as a multitude of *memento mori* figures: the head inside-out. No wonder they have that characteristic terrified look, with the screaming mouth rivaling the perfectly round holes. The holes, it seems, have total power over the heads. Again, it is the materiality of the sculptural units that “does” this, that inflict the panic on the figures who are so close to death indeed, since they are depleted of their substance. Hysteria there is, but where, in what place? Hard to tell. With this qualification of material as hysterical I do not aim to denigrate the materiality of sculpture but, to the contrary, to bring it to life; to make the experience of this art *live*. In this reflection I seek to argue for the aliveness of sculpture, as “live” like theatre, precisely thanks to its materiality. Try to follow my imaginary tour of this exhibition with the idea in mind that matter is a character, a figure, or narrative, of fantasy, and of affect.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> On affect see the next section. Some of the thoughts in this section are spin-offs from a catalogue essay I published in 2018, for an exhibition devoted to materiality, and from an article on the materiality of the baroque (2011). Inspired by the installation I incorporated Lidó’s *El soplador* in a film titled *It’s ABOUT TIME! REFLECTIONS OF URGENCY* (2020). See <http://www.miekebal.org/artworks/films/its-about-time/> for the video.

Del mismo modo, tampoco se refrena el exceso emocional en la resina de poliéster fotoluminiscente de *Sísifo*, de 2020, por aducir otro ejemplo. Aquí, una serie interminable de dedos humanos —en total, treinta y seis manos— sujetan, aprietan o aplastan un ángel desmembrado, un *putto*, que está apoyado, o se está mirando, en un pequeño espejo redondo. Podría entenderse que la forma redonda del espejo alude, si bien discretamente, a la piedra redonda, esférica, que el mítico Sísifo fue condenado a empujar montaña arriba, como castigo por sus engaños y fechorías, pero luego, cada vez que estaba a punto de conseguirlo, veía cómo la piedra volvía a bajar rodando. Bien podría deducirse esta continua frustración de los *putti* desmembrados con sus ojos ciegos e inútiles. Pero aparte del espejo, las esculturas son de resina de poliéster y están dispuestas en la pared en rectángulo. Los *putti*, en realidad, no pueden mirarse en el espejo porque sus ojos están ciegos. En clave más dramática, la cabeza gigantesca de *El soplador* es más activa, menos impotente. Pero ella, o él, también está sufriendo: gritando, atormentando y siendo atormentado. Parece ser el material el que lo «hace».

Otro ejemplo serían las cabezas llenas de ansiedad de la instalación *Los idiotas*, basadas también en el autorretrato del artista. En este caso, el material se hace evidente por su propia ausencia, por el modo en que ha sido eliminado, dejando huecos tan grandes que la viabilidad de las figuras se ve directamente amenazada. En este caso, está claro que los agujeros se han infligido a las cabezas por medios mecánicos. Dejan un vacío, como si las cabezas de las figuras hubieran sido vaciadas por la cultura actual de la (des)información. Al examinarlas más de cerca, podemos ver que el pelo de algunas de estas cabezas se ha sustituido por innumerables calaveras diminutas, como multitud de figuras de *memento mori*; la cabeza vuelta del revés. Con razón tienen ese típico aspecto aterrorizado, con la boca abierta emitiendo un grito, rivalizando con los huecos perfectamente redondos. Parece que estos tienen un poder absoluto sobre las cabezas. De nuevo, es la materialidad de las unidades esculturales la que «hace» esto, la que impone el pánico a las figuras que están, en efecto, tan cerca de la muerte, pues han sido despojadas de su sustancia. Histeria sí que hay, pero ¿dónde? ¿En qué sitio? Es difícil saberlo. Al calificar el material de histórico, mi intención no es denigrar la materialidad de la escultura, sino, al contrario, darle vida: hacer que viva la experiencia de este arte. Con esta reflexión pretendo defender

Hysteria: it is about excess, displacement, and emotion; something very different from the silent, quiet, still materiality that is what the object consists of, if we distinguish the material from the object, artifact or figure made out of it. But perhaps we must not. In fact, the magical force of sculpture – the Pygmalion effect – is that we *cannot*. “Hysteria” started out in antiquity as a term for the imaginary “wandering womb” – a psychosomatic illness of women, imagined by men. When, at least officially, it lost its gender-specificity, it became a clinical term for the conversion of one emotion into another, and from one person to another. Meanwhile – and this is important for the assessment of the agency of art – the emotional excess indicated by the word “hysteria” is nowadays becoming a model for political behavior; you elect whoever screams loudest and acts most hysterically. This releases voters from the task to think, something that viewers of art of the caliber of Lidó’s sculpture cannot really shed. From bad to worse, then; it’s time to take a second look at hysteria, below the threshold of the judgmental and the abusive. When I write about hysteria in relation to the materiality of sculpture, I am attempting to bring the artwork to life beyond its “meaning” alone. I seek to demonstrate the *performative* force of the material itself.<sup>2</sup>

Whoever mentions hysteria is likely to have associative thoughts that lead to the work and ideas of Sigmund Freud. With the introduction of hysteria as a quality of the material I am alluding to Freud’s remarks on Dora, the early patient he failed to help with his incipient method. In the fragment of the failed analysis he describes, there is a moment when the teenager Dora is sexually harassed by the husband of her father’s lover. Freud wrote about her account of that moment:

In this scene [...] the behaviour of this child of fourteen was already *entirely and completely hysterical*. I should *without question* consider a person hysterical in whom an occasion for sexual excitement elicited feelings that were preponderantly or exclusively unpleasant. (emphasis added)

<sup>2</sup> On performativity, the founding text is J. L. Austin’s *How to Do Things with Words*, a title to which Alphen and Jirsa allude in their book on affect (see below). For a brilliant recent discussion of performativity in visual art, see Alphen (2019). There, and again in 2020, Alphen considers (without using the term) forms of hysteria in the art – works and their effects – of Polish artist Artur Zmijewski.

la vitalidad, lo vivo, de la escultura, como algo «en vivo», como el teatro, gracias, precisamente, a su materialidad. Intenten seguir mi recorrido imaginario por esta exposición teniendo presente la idea de que la materia es un personaje, una figura o una narración, la idea de la fantasía, y la del afecto.<sup>1</sup>

La histeria: tiene que ver con el exceso, el desplazamiento, y la emoción: algo muy distinto de la materialidad callada, discreta y quieta que es en lo que consiste el objeto, si diferenciamos entre el material y el objeto, artefacto o figura realizados en él. Pero tal vez no debemos hacerlo. De hecho, la fuerza mágica de la escultura —el efecto Pigmalión— consiste en que no podemos hacerlo. La «histeria» empezó en la antigüedad como término para el «útero errante»: una enfermedad psicósomática de las mujeres, imaginada por los hombres. Al perder su especificidad genérica, al menos oficialmente, se convirtió en término clínico para la transformación de una emoción en otra, y de una persona en otra. Mientras tanto —y esto es importante para evaluar la capacidad del arte para actuar — el exceso emocional denotado por la palabra «histeria» se está convirtiendo hoy en día en un modelo de comportamiento político; se elige a quien grite más fuerte y actúe más históricamente. Esto exime al votante de la tarea de pensar, algo de lo que no puede liberarse realmente el espectador de arte de la categoría de la escultura de Lidó. Así que va de mal en peor; es hora de echarle un segundo vistazo a la histeria, al margen de moralismos e insultos. Cuando escribo acerca de la histeria en relación con la materialidad de la escultura, estoy intentando darle vida a la obra artística más allá de su mero «sentido». Pretendo demostrar la fuerza performativa del propio material.<sup>2</sup>

Es probable que cualquiera que mencione la histeria esté pensando en asociaciones que conducen al trabajo y las ideas de

<sup>1</sup> Sobre el afecto, véase el próximo apartado. Algunas de las reflexiones de este están derivadas de un texto que publiqué en 2018 para el catálogo de una exposición dedicada a la materialidad, y de un artículo sobre la materialidad del barroco (2011). Inspirada por la instalación, incorporé *El Soplador* de Lidó en una película titulada *It’s ABOUT TIME! REFLECTIONS OF URGENCY* (¡Ya era hora! Reflexiones sobre la urgencia) (2020). Para el video, véase <http://www.miekebal.org/artworks/films/its-about-time/>.

<sup>2</sup> Sobre lo performativo, el texto fundacional es *Cómo hacer cosas con palabras* de J. L. Austin, título al que aluden Alphen y Jirsa en su libro sobre los afectos (véase abajo). Para un brillante análisis reciente de lo performativo en las artes plásticas, véase Alphen (2019). Allí, y de nuevo en 2020, Alphen estudia formas de histeria (sin emplear este término) en el arte —las obras y sus efectos— del artista polaco Artur Zmijewski.



What strikes me most is the materiality of the language. For, Freud's own hysteria expresses itself here quite clearly, namely in the repetition of "entirely and completely", and the insisting "without question", which amounts to a refusal to *think* with the girl, let alone empathize with her. To make matters worse, he added a footnote about the man who had lured Dora into his vicinity and suddenly sexually assaulted her: "I happen to know Herr K., [...] and he was still quite young and of prepossessing appearance." Even regardless of this dubious partiality, and without wondering what Freud's enthusiasm for Herr K's looks could mean, when he alleges the fact that in his view, the harassing man was good-looking as a reason that the young girl should have been sexually excited, he is basically saying that the looks of the man excuse his invasive behavior.<sup>3</sup>

But let me generalize hysteria a bit more, to make it relevant for assessing the workings of the materiality of sculpture, and what Lidó Rico does with that to compel us to think while we see: to deploy the act of seeing as a mode of thinking. The element that all uses and abuses of the term, in its popular as well as its theoretical appearances, have in common is strong, excessive emotion. Dora's primary emotion was disgust, and this may help us look at Lidó Rico's big head again. She felt disgust when the husband of her father's lover cornered her and pushed his tongue into her mouth. How does this relate to the *material* of sculpture? The common assumption is that pieces of clay, marble, aluminum or bronze don't feel anything. Of course, they don't; saying they do would be an inappropriate personification. Instead, this commonplace displaces the question to the relation between shaping and expressing, on the part of the artist, and seeing surfaces and imagining tactility, on the part of the viewer. Most pressing is the question of how (excessively) strong emotions can be brought to bear on material, and through that effect, "infect" the viewer. Is this artwork, perhaps, as hysterical as the over-the-top proliferation of usages of the word? The quiet alignment of small sculptures in *Sísifo*, as well as the wildness of the self-portrait that is either inhaling or expelling all those small figures in Lidó Rico's self-portrait in *El soplador*, suggest

<sup>3</sup> For a useful collection of essays on the Dora case, see Bernheimer and Kahane (1985), with a succinct introductory overview by Bernheimer (1-18), which also includes Freud's offensive footnote.

Sigmund Freud. Al introducir la histeria como cualidad del material, aludo a los comentarios de Freud sobre Dora, una de sus primeras pacientes, a la que no logró ayudar con su método, aún en ciernes. En el fragmento del fallido análisis que describe, hay un momento en el que la adolescente Dora es acosada sexualmente por el marido de la amante de su padre. A propósito de su relato de ese momento, Freud escribe lo siguiente:

En esta escena [...] la conducta de esta niña de catorce años ya era *completa y totalmente* histérica. Yo llamaría «histérica», *sin dudarlo*, a una persona a la que una oportunidad de excitación sexual provoca predominante o exclusivamente sentimientos de displacer. (cursiva de la autora)

Lo que más me llama la atención es la materialidad del lenguaje. Pues aquí se expresa con bastante claridad la histeria del propio Freud, concretamente en la repetición de «completa y totalmente» y en la insistencia de «sin dudarlo», que equivale a negarse a pensar con la joven, no digamos a empatizar con ella. Por si fuera poco, añadió una nota a pie de página sobre el hombre que había inducido a Dora a acercarse a él y de pronto la había agredido sexualmente: «Por casualidad, conozco al señor K.; [...] se trata de un hombre todavía joven y de buen parecer». Independientemente de esta dudosa parcialidad, y aun sin preguntarnos a qué podría corresponder el entusiasmo de Freud por el buen parecer del señor K, al aducir el hecho de que el acosador, en su opinión, era guapo como argumento para que la joven debiera estar excitada sexualmente, está diciendo, en el fondo, que el aspecto físico del hombre justifica su comportamiento invasivo.<sup>3</sup>

Pero permítanme que amplíe un poco más el ámbito de la histeria para convertirla en un criterio relevante para evaluar el funcionamiento de la materialidad de la escultura y cómo lo aprovecha Lidó Rico para obligarnos a pensar mientras observamos, utilizando el acto de observar como modo de pensar. Lo que todos los usos y abusos del término tienen en común, tanto en contextos populares como teóricos, es la emoción fuerte y excesiva. La emoción primordial de Dora fue el asco, y esto puede ayudarnos a la hora de volver a mirar la gran cabeza de Lidó. Sintió asco cuando el marido de la amante de su padre la arrinconó y le metió la len-

<sup>3</sup> Para una colección útil de ensayos sobre el caso de Dora, véase Bernheimer y Kahane (1985), con un sucinto resumen introductorio de Bernheimer (1-18), que incluye también la nota ofensiva de Freud.



as much. The aluminum head has a brain-shaped bonnet by way of hair, as a reversal of inside and outside, and a somewhat rough skin, but most relevantly, it has its eyes closed, similarly to most of the many self-portraits in Lidó Rico's work. Thus, we don't get to see the eyes, the "windows of the soul" that traditionally we assume to make individuals recognizable as such.

That, I propose, is the point. It helps us avoid the anthropomorphic trap of mimetic art. Through this omission, the artist declares the face not-flat; and the eyes reveal nothing. Most importantly, while offering for our reflection suggestions of negative emotions, the closed eyes take away the idea that the face, and the eyes, are expressions, and that art "represents" these. Nor is "facing" – as in looking the viewer in the face – a matter of the eyes. The artist also acts like a child: eating with bad manners; pulling faces to mock others. In briefly bringing in the concept of facing, through Lidó Rico's refusal of it, I am inspired to shift two common universal definitions of humanity: the notion of an individual autonomy of a vulgarized Cartesian *cogito* and that of a subjecting passivity derived from the principle of Bishop Berkeley's "to be is to be perceived". The former slogan has done damage in ruling out the participation of the body and the emotions in rational thought. The latter, recognizable in the Lacanian as well as in certain Bakhtinian traditions, has sometimes over-extended a sense of passivity and coerciveness into a denial of political agency and, hence, responsibility. In this respect, Berkeley's view and its aftermath offer for our reflection the other side of today's hysterical screaming politicians. Lidó Rico's work responds to that enforced passivity by making, kneading, squeezing heads that invariably suggest panic, anxiety, fear, and pain. There is not a smile in this exhibition. In an earlier consideration of these standard views of human subjectivity, I have tried to shift these views in favor of an *intercultural aesthetic* based on a *performance of contact* (2012).<sup>4</sup>

<sup>4</sup> I qualified Descartes' view as "vulgarized" because I think this standard interpretation is seriously wrong. See my article (2020) and also, a film and installation project I have made to explore Descartes' way of thinking. See <http://www.miekebal.org/artworks/films/reasonable-doubt/> On the video installation that has facing at its core, see <http://www.miekebal.org/artworks/installations/nothing-is-missing/>

gua en la boca. ¿Cómo se relaciona esto con el material de la escultura? Se suele suponer que los trozos de arcilla, mármol, aluminio o bronce no sienten nada. Por supuesto que no; afirmar lo contrario sería una personificación impropia. En cambio, este tópico desplaza la pregunta hacia la relación entre dar forma y expresar, por parte del artista, y ver las superficies e imaginar la tactilidad, por parte del espectador. La cuestión más apremiante es cómo las emociones (excesivamente) fuertes pueden aplicarse al material y, mediante este efecto, «infectar» al espectador. ¿Acaso sería esta obra artística tan histórica como la desmesurada proliferación de usos de esta palabra? La alineación discreta de pequeñas esculturas en *Sísifo*, así como el salvajismo del autorretrato que aspira o expulsa a todas esas pequeñas figuras del autorretrato de Lidó Rico en *El soplador*, sugieren que sí. La cabeza de aluminio tiene por cabellera un gorro en forma de cerebro, como inversión del interior y el exterior, y una piel algo rugosa, pero lo más relevante es que tiene los ojos cerrados, como la mayoría de los numerosos autorretratos en la obra de Lidó. Así, no llegamos a ver los ojos, las «ventanas del alma» que, tradicionalmente, suponemos que hacen que los individuos sean reconocibles como tales.

Y según mi propuesta, esa es la cuestión. Nos ayuda a evitar la trampa antropomórfica del arte mimético. Mediante esta omisión, el artista declara que la cara no es plana, y los ojos no revelan nada. Lo más importante es que los ojos cerrados, al tiempo que insinúan emociones negativas para nuestra reflexión, eliminan la idea de que la cara, y los ojos, son expresiones y que el arte los «representa». Tampoco depende de los ojos el hecho de «encarar» a alguien: es decir, mirar al espectador a la cara. El artista actúa como un niño, comiendo con malos modales, haciendo muecas para burlarse de los demás. Introducir de paso el concepto de encarar, por el hecho de que Lidó Rico lo rechaza, me sirve de inspiración para dar un giro nuevo a dos trilladas definiciones universales de la humanidad: la noción de una autonomía individual basada en una vulgarización del *cogito* cartesiano y la de una pasividad sujetante derivada del principio berkeleyano de que «ser es ser percibido». El primero de estos eslóganes ha sido perjudicial al descartar la participación del cuerpo y las emociones en el pensamiento racional. El segundo, reconocible en la tradición lacaniana además de en algunas corrientes bajtinianas, ha ampliado excesivamente un sentimiento de pasividad y coacción, convirtiéndolo en una negación de la voluntad política y, por tanto, de la responsabilidad

Facing constitutes three acts at once, which I wish to bring to bear, negatively, on Lidó Rico's self-portrait. Literally, facing is the act of looking someone else in the face. It is also, secondly, coming to terms with something that is difficult to live down by looking it in the face rather than denying or repressing it. Thirdly, it is making contact, placing the emphasis on the second person, and acknowledging the necessity of that contact simply in order to sustain life. Instead of "to be is to be perceived" and "I think, therefore I am", facing proposes "I face (you); hence, we are". For this reason, in a video installation devoted to intercultural contact, facing was my proposal for a performance of contact across divisions, one that avoids the traps of universalist exclusion and relativist condescendence. Lidó Rico's giant head declines all three modes of facing. Refusing to face is, then, its hysterical action – but of the kind of Dora's exercise of her free will. Disgust, thus, is a choice, an act. This raises the question of facing, and thereby brings the material of the head to life; giving it agency.

It does that, and can make us believe we see something happening, even if nothing moves. When we consider this mode of figuration, at first sight Lidó Rico's head has something in common with the works by eighteenth-century German-Austrian sculptor Franz Xaver Messerschmidt (1736-83). In an essay on Messerschmidt, the French art historian Jean Forneris argues that the resemblance of the latter's grotesque, caricatural heads to human faces indicates a "return of the repressed" (1993: 50). The phrase alludes to Freud again, although in connection to art-historical thought. What is "repressed" is the tradition of facial expressions of emotions, the physiognomy systematized by Louis XIV's court painter Charles le Brun (1619-90). Le Brun's catalogue of "expressions of the passions of the soul" (the latter phrase made famous by Descartes in his last book, from 1649) was published after his death. It has retained stable recognition, and has become a kind of catalogue many still follow. It seems more effective to reject that kind of stability in the art-life relationship. I contend, in this sense, that Messerschmidt's heads are not similar to, but rather the opposite of, Lidó Rico's self-portrait and therefore offer an opportunity for a contrasting comparison. The ground of comparison is the idea of caricature. Lidó Rico's self-portraits are never caricaturing.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Forneris mentions Balthus and Francis Bacon as two later artists who can be illuminated by a comparison with Messerschmidt.

política. En este sentido, la perspectiva de Berkeley y sus consecuencias nos proponen para nuestra reflexión la otra cara de los políticos histéricos y vociferantes de hoy. La obra de Lidó responde a esta pasividad impuesta creando, amasando y apretando cabezas que siempre sugieren pánico, inquietud, miedo y dolor. No hay ni una sonrisa en esta muestra. En una consideración anterior de estas visiones habituales de la subjetividad humana, he intentado reorientarlas a favor de una estética intercultural basada en una actuación de contacto (2012).<sup>4</sup>

Encarar constituye tres actos a la vez, que quiero aplicar, de manera negativa, al autorretrato de Lidó Rico. Literalmente, encarar es el acto de mirar a otra persona a la cara. Es también, en segundo lugar, hacer frente a algo que es difícil de asumir mirándolo a la cara en vez de negarlo o reprimirlo. Tercero, es entrar en contacto, poniendo el énfasis en la segunda persona y reconociendo la necesidad de ese contacto simplemente para sustentar la vida. En lugar de «ser es ser percibido» y «pienso, luego existo», encarar propone: «(te) encaro, luego existimos». Por ello, en una instalación de vídeo dedicada al contacto intercultural, encarar fue mi propuesta para una actuación de contacto que atravesara las divisiones y evitara las trampas de la exclusión universalista y de la condescendencia relativista. La cabeza gigantesca de Lidó Rico rehúsa los tres modos de encaramiento. Negarse a encarar es, entonces, su acción histórica, pero del mismo tipo que la de Dora, al ejercer su libre albedrío. Así pues, el asco es una elección, un acto. Con ello, se plantea la cuestión del encaramiento y así se vivifica el material de la cabeza, dotándolo de voluntad.

Hace todo esto, y consigue hacernos creer que vemos algo ocurriendo, aunque nada se mueva. Cuando nos ponemos a considerar este modo de figuración, la cabeza de Lidó tiene a primera vista algo en común con las obras del escultor alemán-austriaco del siglo XVIII Franz Xaver Messerschmidt (1736-1783). En un ensayo sobre Messerschmidt, el historiador de arte francés Jean Forneris sostiene que el parecido de las grotescas cabezas caricaturescas del artista con caras humanas señala un «retorno de los reprimidos» (1993: 50). La expresión alude de nuevo a

<sup>4</sup> He calificado de "vulgarizada" esta visión de Descartes porque la interpretación estándar me parece gravemente equivocada. Remito a mi artículo (2020) y también a un proyecto de película e instalación que he realizado para explorar la forma de pensar de Descartes. Véase <http://www.miekebal.org/artworks/films/reasonable-doubt/>. Sobre la instalación de vídeo que tiene como núcleo el encaramiento, véase <http://www.miekebal.org/artworks/installations/nothing-is-missing/>



That contrast has to do with madness, sanity, and the value of thought in/through art. Messerschmidt's *Heads* have posed an enigma for art historians, who had difficulty avoiding a diagnosis of madness for the artist. The heads look mad enough, but if we bracket the mimetic assumption, we know this does not mean the artist was mad. Nor is Lidó Rico, clearly. What strikes me in Messerschmidt's late-baroque sculptures and paintings is the expression of inner turmoil, projected outwards onto the face. In Lidó Rico's head, the serious frown suggests that something is tormenting the figure – something it has in common with Messerschmidt's heads; for example, the alabaster sculpture *Zweiter Schnabelkopf* (*Second Beak Head*) from 1770 in the Belvedere Gallery in Vienna. This face also has its eyes closed. The closed eyes, and also the lowering of the head (Messerschmidt's head moves upward instead) make it impossible to face Lidó Rico's figure. We can see a face, and even if we assume it is expressing something interior to it, we cannot communicate with it. The meaning – the excessive emotion – moves from the inside out, toward the viewer, in a one-way movement. If this moves (us), it re-

Freud, aunque en relación con el pensamiento sobre historia del arte. Lo que está «reprimido» es la tradición de las expresiones faciales de las emociones, la fisionomía sistematizada por Charles le Brun (1619-1690), pintor de cámara de Luis XIV. La colección de «expresiones de las pasiones del alma» (frase que Descartes había hecho famosa en su último libro, de 1649) de Le Brun se publicó después de su muerte. Ha seguido reconocida a lo largo del tiempo, convirtiéndose en una especie de catálogo que muchos siguen todavía. Parece más fructífero rechazar este tipo de estabilidad en la relación arte-vida. Sostengo, en este sentido, que las cabezas de Messerschmidt no son similares al autorretrato de Lidó, sino que representan más bien lo contrario y, por tanto, ofrecen una oportunidad para una comparación contrastiva entre ambas. La base de tal comparación es la idea de caricatura. Los autorretratos de Lidó Rico nunca son caricaturescos.<sup>5</sup>

Este contraste tiene que ver con la locura, la cordura y el valor del pensamiento en el arte y a través del arte. *Las Cabezas de*

<sup>5</sup> Forneris menciona a Balthus y a Francis Bacon como dos artistas posteriores que quedan esclarecidos por una comparación con Messerschmidt.

mains to be seen how, and what that means, what it says about the materiality of the sculpture, in its performative excess.<sup>6</sup>

My comment is not meant either to de-materialize, hence idealize, the sculpture. The closed, unexpressive face makes this non-facing both emphatically anonymous and insistently material. Face it, this face figures: the face is not so easy to define, once we let go of the traditional humanistic preconceptions. This is what Lidó Rico's self-portrait compels us to think-see. Here, no more prestigious individuals, commissioning their portraits for eternity; nor a caricatured tortured soul. Giving up the encompassing, dominating gaze, we are compelled to look with our tactile sense, "feeling" or even tasting the mucus inside the mouth that inhales or expels all those tiny figures, wetted by the saliva.

The "composer of space" – to forge another term for sculptor or sculpture – leaves no space for communicative facing, nor living down an unpleasant truth, as in that other meaning of facing; nor does the head suggest an appeal to psychology. Any attempt to interpret the personality of the artist on the basis of this work is simply totally beside the point; my guess is, no one would be inclined to do so. When push comes to shove, this face is no longer a face but a material thing, to which the viewers allocate form and meaning, which they cannot do without putting themselves on the line. Being shaped through looking while compelling us to look and face: this is as adequate a definition of an artwork as any. It is a way of stating that the material acts; it has agency. There lies its performative force.

In light of these remarks, it becomes more significant to consider the treatment of the body as material and the surface, the outside, as crucial, without expression. It is in this sense that the founding artist of modern sculpture, Auguste Rodin (1840-1917), comes into sight, as a companion to Freud and Lidó Rico. He, too, made material hysterical; we can even consider him the Freud of matter. As the American art historian Leo Steinberg recalled, Rodin was interested from the beginning in deformations of the face. Steinberg wrote:

The image which, he insisted, "determined all my future work", was a visage defaced by a

<sup>6</sup> For Messerschmidt's sculpture, see <https://artsandculture.google.com/asset/zweiter-schnabelkopf/NwE4WWQx1ZXD5w?hl=de>

Messerschmidt han planteado un enigma a los historiadores del arte, que han tenido dificultades para evitar diagnosticar al artista como loco. Las cabezas parecen bastante locas, pero si dejamos aparte la suposición mimética, sabemos que esto no quiere decir que el artista estuviera loco. Lidó Rico tampoco, evidentemente. Lo que me llama la atención en las esculturas y pinturas tardobarrocas de Messerschmidt es la expresión de una conmoción interior, proyectada hacia fuera en la cara. En la cabeza de Lidó, el ceño severamente fruncido sugiere que la figura está atormentada por algo, y esto lo comparte con las cabezas de Messerschmidt; por ejemplo, la escultura de alabastro *Zweiter Schnabelkopf* (Segunda cabeza de pico) de 1770 conservada en la Galería Belvedere de Viena. Esta cara también tiene los ojos cerrados. Resulta imposible encarar la figura de Lidó, debido a sus ojos cerrados y también su cabeza bajada (la de Messerschmidt, en cambio, está levantada). Podemos ver una cara, pero aunque supongamos que expresa algo que guarda en su interior, no podemos comunicarnos con ella. El sentido —el exceso de emoción— pasa de dentro afuera, hacia el espectador, en un movimiento de dirección única. Si esto (nos) conmueve, queda por ver cómo lo hace y lo que significa, lo que dice de la materialidad de la escultura, en su exceso performativo.<sup>6</sup>

Mi comentario tampoco pretende desmaterializar la escultura, y así idealizarla. La cara cerrada e inexpressiva convierte esta falta de encaramiento en algo anónimo y, al mismo tiempo, insistentemente material. Encáralo, esta cara importa: no es tan fácil definir la cara, cuando nos desprendemos de las tradicionales ideas humanísticas preconcebidas. Esto es lo que el autorretrato de Lidó Rico nos obliga a pensar/ver. Ya no se trata aquí de una persona de prestigio que encarga su retrato para la eternidad, ni tampoco de un alma atormentada caricaturizada. Al renunciar a una mirada abarcadora, dominante, nos vemos obligados a mirar con nuestro sentido táctil, «palpando» o incluso saboreando el moco dentro de la boca que aspira o expulsa a todas esas figuras diminutas, humedecidas por la saliva.

El «compositor del espacio» —por acuñar otro término para el escultor o la escultura— no deja sitio para un encaramiento comunicativo, ni para hacer frente a una verdad desagradable, como en ese otro sentido de «encarar»; la cabeza tampoco sugiere una apelación

<sup>6</sup> Para la escultura de Messerschmidt, véase <https://artsandculture.google.com/asset/zweiter-schnabelkopf/NwE4WWQx1ZXD5w?hl=de>.



blow. [...] Now the entire face is a medium in fluctuation, a churning sea. (328)

In addition to movement, this wild fluctuation brings hysteria into view indeed. Rodin's tools, or media, were from the beginning of his career "multiplication, fragmentation, assemblage and graft" (385). One look at *El soplador* and we can see the analogy. The stillness of still sculpture meant nothing to Rodin, and what we call "form" is quite hysterical because it converts into matter, at least, if we take this formulation at its word:

Form, for Rodin, is conceivable as a viscous flow that melts and reconstitutes itself before our eyes. He makes the musculature of a torso seethe like blistering lava, so that the strength conveyed is not in the likeness of muscle, nor in athletic movement alone, but in the more irresistible material energy of liquefaction. (Steinberg 385).

This is the kind of strong material conversion that, in the psychic domain, characterizes hysteria. With this conversion in mind, we can look at Lidó Rico's sculptures in the exhibition with a different eye.

To stay with *El soplador* for a little longer: the agency of the material also touches – to use a relevant verb – the viewer sensually. The equalizing surface of, for example, the perfectly round globes sitting on the gallery floor, and of the bodies of the putti, makes a point, not only about our desire to touch and stroke, but also about questioning anthropomorphic looking. Many aspects of the sculpture perform such questioning. This would then be a dialogue in which the later artist nuances or even contradicts the earlier one. In what I have called "preposterous" history, we can take this imaginary dialogue also in the other direction, however. Lidó Rico's work objects to Rodin's anthropomorphic appeal in some of his works, such as the posture of his *Thinker* (1881) with its pose of melancholia, for there is no expression of emotions proposing identification in *El soplador*. All we can do is face the materiality of the sculpture. In the case of Lidó Rico's self-portrait, this includes the pores on the nose and front, and the hollow cavity on the cheek, shaped like a mouth, or even like a bite of one. Although the head does suggest the liveness of the material, and

a la psicología. Cualquier intento de interpretar la personalidad del artista a partir de esta obra sencillamente no viene al caso; yo creo que a nadie le interesaría hacerlo. En el fondo, esta cara ya no es una cara, sino una cosa material a la que el espectador atribuye una forma y un sentido, y esto no lo puede hacer sin comprometerse. Ser conformada por nuestra mirada mientras nos obliga a mirarla y encararla: como definición de una obra de arte, esta es tan adecuada como cualquiera. Es una forma de afirmar que el material actúa; tiene determinación. En esto consiste su fuerza performativa.

A la luz de estas observaciones, viene a ser más significativo considerar el tratamiento del cuerpo como material y la superficie, el exterior, como el elemento crucial, sin expresión. En este sentido, aparece el artista fundacional de la escultura moderna, Auguste Rodin (1840-1917) como compañero de Freud y Lidó Rico. Él también convirtió el material en histérico; podemos incluso considerarlo el Freud de la materia. Como recordó el historiador del arte norteamericano Leo Steinberg, a Rodin le interesaron desde el principio las deformaciones de la cara:

La imagen que, según insistió, «determinó todo mi trabajo futuro» fue una cara desfigurada por un golpe. [...] Ahora la cara entera es un medio fluctuante, un mar agitado. (2007: 328)

Además del movimiento, esta fluctuación desenfundada visibiliza, en efecto, la histeria. Desde los inicios de su carrera, las herramientas, o medios, de Rodin fueron «la multiplicación, la fragmentación, el ensamblaje y el injerto» (385). Basta con un vistazo a *El soplador* para ver la analogía. La quietud de la escultura inmóvil no le importaba nada a Rodin y lo que llamamos «forma» en su obra es bastante histérico porque se convierte en materia, por lo menos si tomamos al pie de la letra la siguiente formulación:

La forma, para Rodin, puede concebirse como un flujo viscoso que se funde y se reconstituye ante nuestros ojos. Hace que la musculatura de un torso hierva como lava abrasadora, de modo que la fuerza que se transmite no reside en la apariencia de músculo, ni en el movimiento atlético solamente, sino en la más irresistible energía material de la licuefacción. (385)

Este es el tipo de conversión material fuerte que caracteriza la histeria en el ámbito psíquico. Teniendo en cuenta esta con-

strongly insinuates excessive emotion, it refrains from inviting the appropriating gaze.<sup>7</sup>

It is due to the work of the surface that the viewer's look is attracted. And the surfaces invite not to identify but to respond to the materiality of the work, in a manner that may be tactile but also "modest". This kind of look prepares for emotional overflow. Helped by the sheen on the aluminum, and in this case, especially due to the blue (fake) patina, one almost wants to stroke or even lick the surfaces, but then declines the invitation. For, this sensuous reaction would mean that viewing, too, entails an excess. This is a transgression of the boundary between artwork and visitor, which cultural training separates so rigorously ("please do not touch the artwork"). We won't touch, we have learned not to, but perhaps we wish to; and "wishing" or "desiring" is an emotional response. The contrast with the rougher parts of the sculpture enhances as well as nuances that appeal. Touching would be transgressive; emotion is not. What is it, then, that has that power of soliciting emotional transgression, or excess? At the end of the day, it is "only" the material.

The material of the sculptures does not express emotions, nor does it solicit them. Creating a space of affective intensity, it merely transgresses the firm boundary between object, artwork, or thing, and the people who visit, view, and ponder those things. This transgression is the effect of the material, and that makes it hysterical. The material is hysterical not only in that it makes viewers emotionally transgressive, but even in the old sense, when hysteria meant the wandering of the womb. For it transfers the quality of the surface from work to viewer, and from eye to hand or mouth. This etymology makes it not only a female disease, as it has been traditionally mobilized against women, since only women have wombs; but one of movement from a fixed position. This unmooring is the excess. It is what makes it possible, for material, to be hysterical; it turns the materiality into a character. Works like those Lidó Rico is showing here make this understandable and, indeed, sensually accessible. The agency of the material, whether or not

---

<sup>7</sup> I have developed the notion of "preposterous history" in my book on contemporary art and Caravaggio (1999). Since then, the idea has been taken up under the somewhat tamer name of "anachronism". Rodin's *Thinker* has been recast as a starving woman in a 2018 sculpture by Spanish artist Fernando Sánchez Castillo. For more on this work and its relation to the Rodin, see my comments in 2020b (10-17).

versión, podemos mirar las esculturas de Lidó Rico en la exposición con otros ojos.

Sigamos un poco más con *El soplador*: la potencia del material toca al espectador —por utilizar un verbo pertinente— también a nivel sensual. La superficie igualadora de los globos perfectamente redondos posados en el suelo de la galería, y de los cuerpos de los *putti*, no solo expresa algo sobre nuestro deseo de tocar y acariciar, sino que pone en cuestión la mirada antropomórfica. Muchos aspectos de la escultura participan en este cuestionamiento. Así pues, se trataría de un diálogo en el que el artista posterior matiza o incluso contradice al anterior. Sin embargo, en lo que he llamado la historia «trastornada» o «preposterior» (*preposterous history*), podemos tomarnos este diálogo imaginario también en el sentido contrario. El trabajo de Lidó Rico se opone al atractivo antropomórfico de Rodin en algunas de sus obras, como *El pensador* (1881) con su pose melancólica, pues en *El soplador* no hay ninguna expresión de emociones que nos proponga una identificación. Lo único que podemos hacer es encarar la materialidad de la escultura. En el caso del autorretrato de pared de Lidó, esta materialidad incluye los poros de la nariz y la frente y la cavidad hueca de la mejilla, con forma de boca, o incluso de mordisco. Aunque la cabeza sí sugiere lo vivo del material, e insinúa fuertemente una emoción excesiva, se abstiene de invitar la mirada apropiadora.<sup>7</sup>

Lo que atrae la mirada del espectador es el trabajo de las superficies. Y estas no nos invitan a identificarnos, sino a responder a la materialidad de la obra de una manera que puede ser táctil, pero también es «modesta». Este tipo de mirada nos prepara para el desbordamiento emocional. Estimulados por el lustre del aluminio, y en este caso, sobre todo, por la (falsa) pátina azul, casi tenemos ganas de acariciar o incluso de lamer las superficies, pero luego rehusamos la invitación. Pues esta reacción sensual significaría que mirar, también, conlleva un exceso. Supondría transgredir el límite entre la obra de arte y el espectador, tan rigurosamente separados por la educación cultural («se ruega no tocar las obras»). No tocaremos, hemos aprendido a no hacerlo, pero tal vez dese-

---

<sup>7</sup> He desarrollado la noción de *preposterous history* en mi libro sobre el arte contemporáneo y Caravaggio (1999). Desde entonces, se ha adoptado esta idea bajo el nombre algo más anodino de «anacronismo». *El Pensador* de Rodin se ha refundido como mujer muriendo de hambre en una escultura de 2018 por el artista español Fernando Sánchez Castillo. Para más detalles sobre esta obra y su relación con Rodin, véanse mis comentarios en 2020b (10-17).





hysterical, precludes indifference. This is what Lidó Rico does when he compels the integration of thinking and seeing.

### **Affectively Effective**

“Visiting” an exhibition: it sounds objectifying, indifferent; affectless contemplation, answering the question whether or not we like, or admire the works, with “beauty” as the standard. This would determine the amount of time we spend in the exhibition. That indifference and objectifying tendency is what Lidó Rico’s works counter, through the hysteria of their material as well as the other aspects of his sculptures. For, with their excessive emotional “look”, these works can hardly be qualified as “beautiful” – that standard seems beside the point. In this sense, the self-portrait that we see all over his oeuvre portrays the (artistic) self indeed. One of many examples is *Tondo*, a circular ensemble of screaming, suffering self-portraits arranged in a round shape, and illuminated variously. Here, light and darkness figure life and death, but in relation to sculpture, it is primarily the flatness of the composition that turns the work into a mirror,

mos hacerlo, y «desear» es una respuesta emocional. El contraste con las partes más rugosas de la escultura realza ese atractivo además de matizarlo. Tocar sería transgresor; la emoción no lo es. Entonces, ¿qué es lo que tiene el poder de solicitar la transgresión emocional, o el exceso? A fin de cuentas, es «solo» el material.

El material de las esculturas no expresa emociones; tampoco las solicita. Al crear un espacio de intensidad afectiva, simplemente transgrede el firme límite entre el objeto, artefacto o cosa y las personas que visitan esas cosas, las contemplan y reflexionan sobre ellas. La transgresión es el efecto del material, y esto lo hace histérico. El material es histérico no solo en tanto convierte a los espectadores en transgresores emocionalmente, sino incluso en el sentido antiguo, cuando la histeria se refería a las andanzas del útero errante. Pues transfiere la cualidad de la superficie de la obra al espectador y del ojo a la mano o a la boca. Esta etimología no solo la clasifica como patología femenina, tal como se ha utilizado tradicionalmente contra la mujer, ya que solo la mujer tiene útero, sino de desplazamiento desde una posición fija. En este desamarre está el exceso. Es lo que hace

almost a painting; a glimmering and shimmering, changing surface.

The point the head of *El soplador* as well as the other heads make is not about beauty, nor about individualism or intimacy. The protruding parts of the face effectively make the idea of intimacy grotesque at least; perhaps, even, perverse. The intimacy of the individualism of the portrait, of the inside of the mouth, of the face that cannot be faced, are as aberrant as we can imagine. This is how a visual image, without representing it, can actively dislodge the idea of privacy, so firmly anchored in the Western mindset that it is barely ever challenged. Yet, we cannot forget that this is a self-portrait. This puts the very idea of self on the line, as it also challenges the idea of “representation” that is inherent in the idea of the self-portrait. A striking example of this dislodging is the head in the center of the work *Autorretrato soñando en cuadrigas* (*Self-Portrait Dreaming of Chariots*) where the figure, hiding behind his hand in a gesture of despair or fear, seems to be assaulted by a multitude of galloping horses surrounding him, against the backdrop of a geometrical calculus of the distance required to make a perfect circle. The chariots of the dream are not visible; just the frontal part of the horses’ bodies.<sup>8</sup>

The revolt against the illusion of intimacy that is visible in Lidó Rico’s work brings the artist close to earlier, postmodern artists, who also question such affective relationships. For example, American art historian Robert Slifkin ends his short book on Bruce Nauman’s work of the 1960s and early 70s on these words:

Nauman’s distinctive concern with barriers (walls, floors, and screens), marshalling them as sites to be transcended and yet which can also incorporate the subject, may imply an almost hysterical desire for communion in the fragile intimate society of postmodernity. (31) [...] In these works Nauman’s art makes intimacy seem perverse or even grotesque, reminding the viewer of the privation at the base of our culture’s cherished privacy. (Slifkin 2012: 32; final words)

<sup>8</sup> For a very lucid argument about the anti-individualism in contemporary portraiture, see Alphen (2011).

posible que el material sea histórico; convierte la materialidad en personaje. En obras como las que Lidó Rico expone aquí se hace comprensible e incluso sensualmente accesible. El efecto del material, histórico o no, descarta la indiferencia. Esto es lo que hace Lidó al imponer la integración de pensar y ver.

### Afectivamente efectivo

«Visita» una exposición: suena a objetivación, a indiferencia; contemplación sin afecto, contestando a la pregunta de si nos gusta o no, o si admiramos las obras, con la «belleza» como criterio. Esto determinaría cuánto tiempo pasamos en la exposición. Es a esa indiferencia y tendencia hacia la objetivación a lo que se oponen las obras de Lidó Rico, mediante la historia de su material además de los otros aspectos de sus esculturas. Pues estas obras, con su «aire» de exceso emocional, difícilmente pueden calificarse como «bellas»: tal criterio parece fuera de lugar. En este sentido, el autorretrato que vemos por doquier en su obra representa efectivamente el yo (artístico). Un ejemplo entre muchos es *Tondo*, un conjunto circular de autorretratos que gritan y sufren, dispuestos en una configuración redonda e iluminados de forma variada. Aquí, luz y oscuridad representan vida y muerte, pero en cuanto a la escultura, es principalmente la planitud de la composición lo que convierte la obra en espejo, casi en cuadro: una superficie cambiante, resplandeciente y centelleante.

Lo que se da a entender en la cabeza de *El soplador*, así como en las otras cabezas, no tiene que ver con la belleza, ni con el individualismo o la intimidad. Las partes salientes de la cara tienen el efecto de convertir la idea de la intimidad, cuando menos, en grotesca; tal vez, incluso, en perversa. La intimidad del individualismo del retrato, del interior de la boca, de la cara que no puede encararse, es de lo más aberrante que podemos imaginar. Así es cómo una imagen visual, sin representarla, puede desalojar activamente la privacidad, tan firmemente arraigada en la mentalidad occidental que casi nunca se cuestiona. Y sin embargo, no podemos olvidar que se trata de un autorretrato. Con ello, se pone en tela de juicio el concepto mismo del yo, al tiempo que se cuestiona también la idea de «representación» inherente a la noción del autorretrato. Un ejemplo llamativo de este desalojamiento es la cabeza que se encuentra en el centro de la obra *Autorretrato soñando en cuadrigas*, donde parece que la figura, que se esconde con la mano en un gesto de deses-

The language, here, is again close to the vocabulary proposed above, with “hysteria,” “grotesque,” and “perverse” as keywords. The point for me, in this reflection, is the question the passage by Slifkin raises about emotional response. The present fragment responds to the previous one by offering a perspective on art that is not focused on the artworks’ materiality; almost, at least at first sight, on its opposite. For it primarily suspends the centrality of representation in favor of art’s solicitation of viewers’ engagement through *affect*. This perspective places affect at the center of attention and focuses analysis on the resulting interactivity between artworks and their viewers. Instead of taking what is there to be seen on the painted surface or the acting material, for example, affective analysis will establish a relationship between that spectacle and what it does to the people looking at it, and, precisely, being *affected* by it. While detailed affect-oriented analysis of artworks may seem more difficult to achieve than, say, a form-based analysis of the artwork-only, such analysis is called for to account for the cultural processes in which art functions.<sup>9</sup>

As I have argued, the materiality of these artworks performs such dislodging by means of the kind of emotional excess I have named hysteria. I now want to further diversify that idea. To ponder how this is possible we must consider that we have more than one word for the nuances of the emotional realm. *Emotion*, aroused by punctual events – anger, joy, fear – is not the same as *mood*, which tends to be more enduring and less event-provoked – depression, gladness, anxiety. Nor does emotion equal *affect*, the space between viewer and artwork where emotions can arise and moods modify. Within the entire range of effects in the affective realm, mood is the most open, yet also the most pervasive and invasive. The felt discrepancy between mood and events, not the representation of the latter, invades the viewer’s affective capacity. *Affect* is the medium here, not the object of representation.

Lidó Rico’s art, and specifically the work *Tondo* with its density of suffering heads, as well as *El soplador*, doesn’t solicit specific

---

<sup>9</sup> The tradition called “formalism” acquired a dubious reputation in the 1980s in the wake of contextualism, also flagged as the social history of art. In an article from a year before the book, Slifkin analyzes Nauman’s insistence on, and rejection of, walls and other boundaries.

peración y miedo, está siendo atacada por una multitud de caballos galopantes que la rodean, sobre el telón de fondo de un cálculo geométrico de la distancia que se requiere para hacer un círculo perfecto. No se ven las cuadrigas del sueño, sino solo la parte delantera de los cuerpos de los caballos.<sup>8</sup>

La rebelión contra la ilusión de la intimidad que se aprecia en la obra de Lidó Rico lo aproxima a artistas posmodernos anteriores, que también cuestionan tales relaciones afectivas. Por ejemplo, el historiador del arte norteamericano Robert Slifkin termina su breve libro sobre la obra de Bruce Nauman de los años sesenta y principios de los setenta con estas palabras:

El característico interés de Nauman por las barreras (paredes, suelos, pantallas), que presenta como emplazamientos que han de rebasarse pero que pueden al mismo tiempo incorporar al sujeto, podría reflejar un deseo casi histórico de comunión en la sociedad íntima y frágil de la posmodernidad. (31) [...] A través de estas obras, el arte de Nauman hace que la intimidad parezca perversa o incluso grotesca, recordando al espectador la privación en la que se fundamenta la preciada privacidad de nuestra cultura. (Slifkin 2012: 32; palabras finales)

El lenguaje aquí está cerca del léxico propuesto anteriormente, con histórico, grotesco y perverso como palabras clave. Para mí, en el contexto de esta reflexión, lo importante es la cuestión que se plantea en este pasaje de Slifkin sobre la respuesta emocional. El presente fragmento responde al anterior ofreciendo una perspectiva del arte que no se centra en la materialidad de la obra artística, sino casi en lo contrario, por lo menos a primera vista. Pues ante todo, suspende la centralidad de la representación en favor de la capacidad del arte para suscitar la implicación del espectador mediante el afecto. Esta perspectiva dirige la atención al afecto y centra el análisis en la consiguiente interactividad entre las obras de arte y sus espectadores. En lugar de aceptar sin más lo que se ve en la superficie pintada o en el material que actúa, por ejemplo, el análisis afectivo establecerá una relación entre ese espectáculo y el efecto que tiene en las personas que la contemplan y, precisa-

---

<sup>8</sup> Para una tesis muy lúcida sobre el antiindividualismo en el retrato contemporáneo, véase Alphen (2011).



mente, a las que afecta. Aunque parezca que un análisis por-  
menorizado de las obras artísticas centrado en el afecto es  
más difícil de conseguir que uno basado, por ejemplo, en la  
forma y limitado a la propia obra, se requiere tal análisis para  
explicar los procesos culturales por los que funciona el arte.<sup>9</sup>

Como ya he sostenido, la materialidad de estas obras realiza  
tal desalojamiento mediante el tipo de exceso emocional que  
he denominado histeria. Ahora quiero ampliar y diversificar  
esta idea. Para considerar cómo es posible hacerlo, debemos  
tener en cuenta que disponemos de más de una palabra para  
los matices del dominio afectivo. La emoción, provocada por  
acontecimientos puntuales —la ira, la alegría, el miedo— no  
es lo mismo que el humor o estado de ánimo, que suele ser  
más duradero y menos coyuntural —la depresión, la alegría,  
la ansiedad—. Tampoco es igual que el afecto, el espacio  
que media entre el espectador y la obra de arte en el que  
puede surgir la emoción y modificarse el humor. Dentro de  
toda la gama de efectos del ámbito afectivo, el humor es el  
más abierto, pero también el más extensivo e invasivo. Es la  
sensación de disparidad entre el humor y los acontecimien-  
tos, no la representación de estos, lo que invade la capacidad  
afectiva del espectador. El afecto no es el objeto de repre-  
sentación aquí, sino el medio.

El arte de Lidó Rico, y concretamente la obra *Tondo* con su  
densa aglomeración de cabezas atormentadas, así como *El sopla-  
dor*, no solicita respuestas emocionales concretas por parte del  
espectador mediante representaciones que inviten a su vez a  
una identificación. La enorme cabeza es demasiado excesiva  
para eso, y también lo son las infinitas cabecitas confinadas  
en una especie de gruta en *Tondo*. En ambos casos se evita el  
patetismo, que es demasiado restrictivo, o normativo. El pa-  
tetismo impone las emociones; el afecto evita esta imposición,  
pero sin permitir una indiferencia emocional de carácter sen-  
sual. El desalojamiento de la privacidad es posible gracias a la  
intensidad contagiosa de la obra. El afecto consiste precisa-  
mente en esto: en la intensidad como proceso sin expresión  
particularizante, que permite al espectador experimentar

---

<sup>9</sup> La tradición denominada «formalista» ha adquirido una reputación dudosa a raíz del contextualismo, calificado también como historia social del arte. En un artículo publicado el año anterior a la aparición de su libro, Slifkin analiza cómo Nauman recalca, y rechaza, las paredes y otros límites.



emotional responses in the viewer by means of representations that in turn invite identification. The large head is too excessive for that; and so is the multitude of small heads confined into a kind of grotto, in *Tondo*. Both avoid the pathetic, which is too confining, or codifying. Pathos *dictates* emotions; affect avoids that dictation, but without allowing sensuous, emotional indifference. The dislodging of privacy is possible thanks to the work's contagious intensity. This is precisely what affect is: intensity as a process without particularizing expression, enabling the viewer to experience the intensity of affect, but on her own terms. Only then can affect be relational, can the experience of art be subjective and subject-enriching, and can art function persuasively, even politically. For, only then can viewers be simultaneously affected and left free to exert their own agency. The affective space encourages such open yet implicated attentiveness. There is no face to identify with, no expression of joy or anxiety; this is the deep meaning of the closed eyes. Clearly, the affect is itself void of any specific emotion. Nevertheless, it is difficult not to project something like disgust on the face we see; or, in *Tondo*, simply pain. To fill the heads with emotions, the viewer's activity is needed. That activity is best indicated as *fantasy*.

Let's face it: the royal road to the real which is the world of the visitor, then, is fantasy. But this is a real conceived as a kind of "augmented reality". Fantasy is the mode of access. This entrance into the reality of experience is a mode of opening up a space within which possibilities emerge that would have remained foreclosed otherwise, not a mode of soliciting vicarious identification with delusion. That the question whether or not this is an exhilarating, anxiety-raising, or indeed emotionally excessive experience must remain open is key to affect: the viewer is *not* compelled, but enabled by the work to make a choice from these and other possibilities. We remember Freud's hysterical appropriation of what he attributed to Dora: the reiteration of "entirely and completely" and the erotic interest in Herr K., the inconceivable nature of the idea that a fourteen-year-old girl would feel disgust at being grabbed and kissed by the husband of her father's lover. This association, without the specifics of Dora's case, can be seen as a displacement of affect from work to viewer by means of material. This is why this material, then, can be called hysterical. But how is it affectively effective? To answer

la intensidad del afecto, pero a su propia manera. Solo así es posible que el afecto sea relacional, que la experiencia del arte sea subjetiva y enriquecedora para el sujeto y que el arte funcione de manera persuasiva, incluso política. Pues solo así es posible que el espectador se vea simultáneamente afectado y libre de ejercer su propio voluntad. El espacio afectivo favorece esta atención abierta pero implicada. No hay cara con la que identificarse, ni expresión de alegría o ansiedad; este es el sentido profundo de los ojos cerrados. Está claro que el propio afecto carece de toda emoción concreta. Sin embargo, es difícil no proyectar algo así como el asco sobre la cara que vemos, o en el caso de *Tondo*, simplemente el dolor. Para llenar las cabezas de emociones, hace falta la participación del espectador. El mejor término para calificar esta participación es fantasía.

Afrontémoslo: el camino real a la realidad que es el mundo del visitante es, entonces, la fantasía. Pero se trata de una realidad concebida como una especie de «realidad aumentada». La fantasía es el modo de acceso. Esta entrada a la realidad de la experiencia es un modo de abrir un espacio en el que surgen posibilidades que de otra manera habrían permanecido excluidas de antemano, no es un modo de suscitar una identificación sustitutoria con lo ilusorio. El que tenga que permanecer abierta la cuestión de si la experiencia es o no apasionante, inquietante o incluso emocionalmente excesiva es la clave del afecto: la obra no obliga al espectador a elegir entre estas posibilidades y otras, sino que le permite hacerlo. Recordamos cómo Freud se apropió históricamente de lo que le atribuía a Dora: la reiteración de «completa y totalmente», el interés erótico por el señor K., lo inconcebible de que una joven de catorce años pudiera sentir asco al ser agarrada y besada por el marido de la amante de su padre. Esta asociación, sin los detalles concretos del caso de Dora, puede verse como un desplazamiento del afecto de la obra al espectador mediante el material. Entonces, es por eso por lo que el material puede llamarse histórico. Pero ¿cómo es afectivamente efectivo? Para contestar esta pregunta, tenemos que profundizar más en el concepto del afecto.

Entiendo el afecto en el sentido deleuziano de la intensidad. Emocionalmente, esta ha de permanecer, provisionalmente, sin especificar. En su libro temprano *Diferencia y repetición*, Deleuze define la intensidad como una diferencia cualita-

this question, we need to further probe the concept of affect.

I take *affect* in the Deleuzian sense of intensity. This is to remain, provisionally, emotionally unspecified. Deleuze defines intensity, in his early book *Difference and Repetition*, as a qualitative difference within the sensible (1994: 182). Importantly, there is a subtle temporal discrepancy involved here: one between perception and processing. For, Deleuze adds that intensity can only be grasped, or felt, *after* it has been mediated by the quality it creates (182). This posteriority defines affect and makes it difficult to grasp, impossible to locate, yet crucial for art to have any force, including a political one. This is what happens when a visitor enters the space, sees the head and all those small objects it either inhales or expels, and while pondering the question of which, feels something, vaguely: she feels affected. To provoke or create affect, the artwork needs the mediation of the image that moves through duration. In this respect, duration is of the essence. This is why exhibitions, and especially those with this kind of thought-compelling art, demand a temporal investment. Thereby the artwork is able to move the spectator who, in turn, must detach herself from her fixed position; a spatial investment is also necessary.

This double movement – bodily and emotionally – does take time, although that temporality cannot be measured. Sculpture, even more than other artforms, strongly compels the viewer's bodily involvement. Lidó Rico's work draws attention to this enforcement of movement by a particular aspect – on which more in the next section – of a formal ambiguity. The serial works, of which *Sísifo* is perhaps the most convincing example, can easily be contemplated from a distance that makes the plane of sculptures seem flat, and the units of which it consists, all similar. It is only when the viewer moves herself to a closer position that the units become autonomous sculptures, each different from the others. This alone must persuade viewers that movement takes time, and this time must be donated to the work; if not, one foregoes the experience of seeing. All art in exhibition compels movement, albeit less conspicuously. In a similar fashion, the process of affect takes time. Affect as a semantically unspecified intensity can only be experienced and recognized once it

tiva dentro de lo sensible (1994: 182). Es importante notar que aquí entra en juego un sutil desfase temporal: el que existe entre la percepción y el procesamiento. Pues Deleuze añade que la intensidad solo puede entenderse, o sentirse, después de haber sido mediada por la cualidad que crea. Esta posterioridad define el afecto y lo convierte en algo difícil de captar, imposible de localizar, y sin embargo crucial para que el arte posea alguna fuerza, incluida una fuerza política. Esto es lo que ocurre cuando el visitante entra en el espacio, ve la cabeza con todos aquellos pequeños objetos que aspira o expulsa, y mientras cavila sobre cuál de los dos está haciendo, siente algo, vagamente: se siente afectado. Para provocar o crear el afecto, la obra de arte necesita la mediación de una imagen que nos conmueva a través de una duración. En este sentido, la duración es fundamental. Por eso, las exposiciones, y sobre todo las de un arte de este tipo que nos obliga a reflexionar, requieren una inversión de tiempo. Esto es lo que permite que la obra conmueva al espectador, quien, a su vez, debe separarse de su posición fija; se requiere también una inversión espacial.

Este doble movimiento —corporal y emocional— lleva tiempo, aunque esa temporalidad no puede medirse. La escultura, más aún que otras formas de arte, obliga al espectador de manera apremiante a implicarse corporalmente. Las obras de Lidó Rico destacan esta imposición del movimiento por un aspecto en particular —del que se hablará más en el próximo apartado—: una ambigüedad formal. Las obras seriadas, de las que *Sísifo* es tal vez el ejemplo más convincente, pueden contemplarse fácilmente desde una distancia que hace que el plano de las esculturas parezca uniforme y las unidades que componen la obra todas iguales. Solo cuando el espectador se mueve a una posición más cercana se convierten las unidades en esculturas autónomas, cada una distinta de las otras. Esto por sí solo debe convencer al espectador de que el movimiento lleva tiempo, y ese tiempo ha de donarse a la obra; si no, nos privamos de la experiencia de ver. Todo el arte en exposición impone el movimiento, aunque sea de manera menos llamativa. Del mismo modo, el proceso del afecto lleva tiempo. El afecto, en cuanto intensidad sin especificidad semántica, solo puede experimentarse y reconocerse cuando haya dado lugar al sentimiento y la comprensión emocionales y cognitivos. La obra artística propone





has been followed by emotional and cognitive feeling and understanding. The artwork proposes the form of the affects that the viewer must fulfill. This is why emotion, feeling and moods, although different, are not in contradiction with affect in this interpretation of it.<sup>10</sup>

This sequentiality and posteriority presuppose that affect is (in) movement. It is something that happens, not something that *is*. Such affect can emanate from things as much as from people. It can occur between people, as well as between an object and a person. Just look at *Tondo*, this time in closer detail, and feel the affective charge. The crowdedness of all those heads squeezed together; the hanging light; the round form that is another kind of enclosure: these aspects do more to compel affect than the facial expressions themselves. This is why affect is social by definition, even though its source can be a still image or sculpture and its consequence and interpretation can be individual. It is in the tension between the compelling affect and the emotional freedom that the political force of affect as a medium lies. This concerns the moving space (Rodin's "churning sea" in Steinberg's formulation) between the affect emanating from an artwork and the affect going out towards a person. That distinction is crucial to any understanding of art, especially figurative art, where the confusion between these two sites of affect is paramount. When the emotional content or expression of an artwork appear to be nil, the intensity increases, and the installation puts the burden of affective response on the viewer. It is the viewer, not the figure, who is assaulted by the increasing number of uncertainties and shifts. No place is just one anymore – and no time is one, either. The turmoil of figures in *Tondo* makes this point of multiplicity forcefully.<sup>11</sup>

---

10 For a more extensive elaboration of this view of affect, see my book (2013a, esp. Introduction). On affect as a motor of art-in-interaction, see Alphen (2008). On how specific forms provoke specific affects, see Brinkema (2014). For a recent collective volume on affect, see Alphen and Jirsa (eds.) 2019.

11 An affective response, sometimes hysterically so, to Rodin's sculpture can be gleaned between the lines of the English publication of Rainer Maria Rilke's musings on his encounters with the sculptor in 1902 and 1907 (2004). The photographs in this publication, by Michael Eastman, are details, often blurry, that foreground materiality of/as surface, and so closely framed that one realizes one never sees the sculptures in this way; one can only imagine them. This enhances the affective nature of Rilke's response and "contaminates" the reader with it.

la forma de los afectos que el espectador debe alcanzar. Por ello, la emoción, el sentimiento y los estados de ánimo, aunque distintos, no son incongruentes con el afecto interpretado de esta manera.<sup>10</sup>

Esta secuencialidad y posterioridad presuponen que el afecto es (está en) movimiento. No es algo que es, sino algo que ocurre. El afecto de este tipo puede emanar tanto de las cosas como de las personas. Puede producirse entre personas, además de entre un objeto y una persona. Basta con mirar *Tondo*, más de cerca esta vez, y sentir la carga afectiva. El hacinamiento de todas esas cabezas tan apretadas, la luz colgante, la forma redonda que es otra especie de encerramiento: la imposición del afecto se debe más a estos aspectos que a las propias expresiones faciales. Por eso el afecto es social por definición, a pesar de que su fuente puede ser una imagen o una escultura inmóvil y sus efectos e interpretación pueden ser individuales. Es en la tensión entre el afecto irresistible y la libertad emocional donde reside la fuerza política del afecto como medio. Se trata del espacio móvil (el «mar agitado» de Rodin, según la expresión de Steinberg) entre el afecto que emana de una obra de arte y el que se proyecta hacia una persona. Esta distinción es fundamental para cualquier comprensión del arte, sobre todo el arte figurativo, donde la confusión entre estos dos emplazamientos del afecto es de importancia capital. Cuando el contenido emocional o la expresión de una obra de arte parecen ser nulos, aumenta la intensidad, y la instalación le impone al espectador la carga de la respuesta afectiva. Es al espectador, no a la figura, a quien asaltan las cada vez más numerosas incertidumbres y desplazamientos. Ningún lugar es ya uno solo, ni tampoco ningún tiempo. La masa confusa de figuras en *Tondo* transmite con contundencia esta multiplicidad.<sup>11</sup>

---

10 Para una elaboración más extensa de esta visión del afecto, véase mi libro (2013a, esp. Introducción). Sobre el afecto como motor del arte-en-interacción, véase Alphen (2008), versión en castellano 2019. Sobre cómo formas concretas crean afectos concretos, véase Brinkema (2014). Para un reciente volumen colectivo sobre el afecto, véase Alphen y Jirsa (eds.) 2019.

11 Puede colegirse una respuesta afectiva, a veces histérica, a la escultura de Rodin leyendo entre las líneas de la versión inglesa de las meditaciones de Rainer Maria Rilke sobre sus encuentros con el escultor en 1902 y 1907 (2004). Las fotografías en esta publicación, de Michael Eastman, son detalles, a menudo borrosos, que destacan la materialidad de la superficie, y como superficie, tan de cerca que nos damos cuenta de que nunca vemos las esculturas de esta manera; solo podemos imaginarlas. Esto realiza el carácter afectivo de la reacción de Rilke y «contamina» con ella al lector.

The way affect has been foregrounded lately is useful for a deeper understanding of and response to the extraordinary sculptural work Lidó Rico offers to visitors in his exhibition. The title of the exhibition, *Tu vuelo, mis alas* (*Your Flight, My Wings*) now gains more significance. It is a poetic expression of the generosity that performative art must extend to its viewers. The exchange between “tú” and “yo” says it all. Lidó Rico makes the wings with which we, the visitors, can fly: these are the wings of fantasy. But, as the exhibition title tells us: it is *our* flight, even if the wings are “mine” – that is, the artist’s, or the curator’s, or, more precisely, the artworks’. In terms of thinking-seeing, under the wings of affect, the word “fantasy” has come up. Fantasy is an important component of the content of the larger realm where affect reigns. In a comparative analysis of paintings of murder and sacrifice in paintings by Picasso, Munch, and David, the art historian David Lomas has extensively and persuasively written about the frequently depicted motif of the death of Marat by the hand of Charlotte Corday as less a *femme fatale* cliché, as it is usually seen, than a *phantasy* (with the psychoanalytic ph spelling). The fantasy the figures enact in these paintings resonates with the view of phantasy as “still scripts (*scenarios*) of organized scenes which are capable of dramatization – usually in a visual form”. Such scenarios can be seen as underlying the tiny sculptural scenes Lidó Rico stages.<sup>12</sup>

As Lomas writes: “a phantasy is organized in such a way as to permit the subject more than one possible entry point into it; moreover [...] it is possible, at one and the same time, to be both onlooker and participant in the phantasmatic scene” (1999: 154). This is how these small sculptures that, together, form an almost flat surface, can both activate viewers to fulfil their own function and to include their awareness of and empathy with the focalizer-subject “of” or “in” each scene. This is why Lidó Rico’s ensembles require a second round of looking. But this round will take much more time. Once the whole is seen, the question of differentiation comes up, and this is what sets the viewer in movement. The differentiation is most emphatic in the large installation

<sup>12</sup> See the very useful dictionary of psychoanalysis by Laplanche and Pontalis (1988: 318) quoted in Lomas (1999: 153). These French psychoanalysts also wrote a book entirely devoted to fantasy (1985). I continue to use the more common spelling, because the fantasy aspects that Lidó stages are not limited to a psychoanalytic framework.

La reciente puesta en primer plano del afecto es útil para comprender y responder con mayor profundidad a la extraordinaria obra escultural que Lidó Rico presenta a los visitantes de su exposición. El título de la muestra, *Tu vuelo, mis alas*, cobra ahora mayor relevancia. Es una expresión poética de la generosidad que el arte performativo debe ofrecer a sus espectadores. El intercambio entre el tú y el yo lo dice todo. Lidó Rico crea las alas con las que nosotros, los visitantes, podemos volar: estas son las alas de la fantasía. Pero, como nos dice el título de la exposición, el vuelo es nuestro, aunque las alas sean «mías»: es decir, las del artista, o del comisario, o más concretamente, las de las obras. En relación con pensar-ver, bajo las alas del afecto, ha surgido la palabra fantasía. La fantasía es un elemento importante del contenido de ese dominio más amplio donde reina el afecto. En un análisis comparativo de cuadros de asesinato y sacrificio en Picasso, Munch y David, el historiador del arte David Lomas ha escrito extensamente y de modo convincente sobre el motivo frecuentemente representado de la muerte de Marat a manos de Charlotte Corday, argumentando que constituye no tanto un tópico de la *femme fatale*, como se ha visto habitualmente, sino más bien una phantasia (con ph, a la manera del psicoanálisis). La fantasía escenificada por las figuras de estos cuadros sintoniza con la visión de la phantasia como «guiones inmóviles (*scenarios*) de escenas organizadas susceptibles de dramatizarse, normalmente en forma visual». Los escenarios de este tipo pueden verse como subyacentes en las diminutas escenas esculturales representadas por Lidó Rico.<sup>12</sup>

Como escribe Lomas: «una phantasia se organiza de manera que le permite al sujeto más de un punto de acceso a ella; además [...] es posible ser espectador y participante a la vez en la escena phantasmática» (1999: 154). Es así como estas pequeñas esculturas que forman, juntas, una superficie casi plana pueden activar a los espectadores para que cumplan su propia función y, al mismo tiempo, recogen su conciencia del sujeto-focalizador de y en cada escena y su empatía con este.

Es por esto por lo que los conjuntos de Lidó Rico requieren una segunda tanda de miradas. Pero esta llevará mucho más tiem-

<sup>12</sup> Véase el muy útil diccionario del psicoanálisis de Laplanche y Pontalis (1988: 318), citado en Lomas (1999: 153). Estos psicoanalistas franceses escribieron también un libro dedicado enteramente a la fantasía (1986). Sigo empleando la ortografía más frecuente, con f, porque los aspectos de la fantasía que Lidó escenifica no se limitan a un marco psicoanalítico.

*Achicadores de cielos* (*Sky Bailers*), with its enormous number of hands. Not only are the positions of the kneading fingers different in each mini-sculpture, but the content of the sculpture, with its angels but also its other symbolic items, which go from one religious tradition to another, are different in each. Moreover, a good example of the hysterical material as a character is the differentiation among the slices of blue resin: generalized as “water”, these are all in different shades of blue, different levels of transparency, and are affixed to the broken angels or their paper boats in different shapes and directions. To see these bits of blue as water takes some thinking, in a combination of recognition, discovery, and fantasizing.

The concept of affect has been called upon to help us articulate the effects hitherto called political or ethical, aesthetic or sexual, under a unifying rubric that does not depend on the figurative quality of a given artwork, as the prior centrality of representation would by necessity assume. Indeed, affect as a central concept has two advantages. It helps to provide the cultural disciplines and other approaches to the cultural domain with a *unifying* and with a *comparative* concept that can bring such divergent art forms as painting, film, video, music, sculpture, and exhibition practices, under a single perspective, while still allowing differentiation, both between media and between artworks. Eugenie Brinkema’s timely call for affect’s analyzability brings us back to the humanities’ primary skill and task for the larger cultural world: detailed and subtle analysis of the complexity and nuances of art (2014). Lidó Rico’s sculptural installations compel such subtlety. Brinkema attempts to point out, in (film) texts, what it is that triggers the affective intensity between the artwork and the viewer or reader. While I wholeheartedly underwrite and adopt her endeavour, I am not sure the phrase “the forms of the affects” is the most suitable formulation. Affect is not a “thing” that has a form, although her formulation might suggest as much. It is a process that occurs between the artwork and the viewer. Yet, what can be analyzed and deployed for the kind of close reading Brinkema rightly advocates is not the *form* of the affects, but the elements and aspects, and yes, forms, in the artworks that “*trigger*” the occurrence of affective intensity. These are performative, in the sense that the sculptural material is performative. Occasions or triggers

po. Una vez que se han visto en su totalidad, surge la cuestión de la diferenciación, y esto es lo que moviliza al espectador. La diferenciación más contundente se produce en la gran instalación *Achicadores de cielos*, con su multitud de manos. No solo son distintas las posiciones de los dedos en cada mini-escultura, sino que en cada una de estas es distinto el contenido de la escultura, con sus ángeles pero también sus otros elementos simbólicos, que van de una tradición religiosa a otra. Además —y aquí tenemos un buen ejemplo del material histórico como personaje—, se diferencian las láminas de resina azul: todas estas, presentadas colectivamente como «agua», son de distintos tonos de azul, con distintos grados de transparencia, y están pegadas a los ángeles rotos o a sus barcos de papel con distintas formas y orientaciones. Ver estos trozos de azul como agua requiere cierta reflexión, una combinación de reconocimiento, descubrimiento y ensoñación.

Se ha recurrido al concepto del afecto para ayudarnos a articular los efectos que hasta ahora se han llamado políticos o éticos, estéticos o sexuales bajo una rúbrica abarcadora que no depende del carácter figurativo de una obra determinada, como necesariamente supondría la centralidad anterior de la representación. De hecho, como concepto central el afecto tiene dos ventajas. Contribuye a aportar a las disciplinas culturales y a otros enfoques del dominio cultural un concepto unificador y comparativo, capaz de reunir formas artísticas tan dispares como la pintura, el cine, el vídeo, la música, la escultura y las prácticas expositivas bajo una perspectiva única, mientras sigue permitiendo diferenciar tanto los medios como las obras. El oportuno llamamiento de Eugenie Brinkema a la analizabilidad del afecto nos devuelve a la destreza primordial de las humanidades y a su tarea principal para el mundo de la cultura en general: el análisis pormenorizado y sutil de la complejidad y los matices del arte (2014). Las instalaciones esculturales de Lidó Rico exigen tal sutileza. Brinkema intenta señalar, en los textos (fílmicos), qué es lo que desencadena la intensidad afectiva entre la obra artística y el espectador o lector. Aunque suscribo plenamente y adopto su enfoque, no estoy segura de que la expresión «las formas de los afectos» sea la formulación más adecuada. El afecto no es una «cosa» que posea una forma, aunque su formulación podría sugerirlo. Es un proceso que se produce entre la obra de arte y el espectador. Sin embargo, lo que sí puede analizarse y utilizarse

of affect, rather than forms, then; but forms can function as such triggers. Lidó Rico's sculptural installations substantiate my argument that affect-based analysis can do more for our understanding of art than formalist analysis only, while still including form in the endeavor.<sup>13</sup>

Affect, thus, enjoys analytical advantages that “representation” does not. As a third advantage, affect has the additional merit of facilitating analysis of the *agency* of art, which brings us back to the agency of the (hysterical) material. To put it succinctly: the affective effect is a specific instance of the more general concept of performativity. Here, again, it helps unify what earlier concepts kept separate. For, in its interest in “what happens” to receivers of art and literature in what we must now call the “event” of art, the concept of affect unifies such divergent effects as sexual arousal, political manipulation, ethical and intellectual edification, the compulsion to reflect, and, as the case may be, religious inspiration. Allusions to the latter can be detected in many of Lidó Rico's sculptures, where crosses and statues of saints abound. For me, it matters most that it can even account for the eagerness to learn, to have new experiences, or to fondly remember old ones, that would fall under the didactic mission of art and museums. To sum it up in one word, affect *activates* viewers. This is what Lidó Rico's sculptures do.

The specificity of mood requires some more reflection, especially in view of Lidó Rico's many anxiety-ridden self-portraits. In a brilliant meditation on war and the confrontation with mortality, Kaja Silverman, relying on Heidegger, writes that we can assume (or fail to assume) our finitude affectively, rather than rationally, “by way of a mood rather than abstract knowledge”. But what is it that makes mood, here, more suitable than the other aspects of affect? In connection to her own focus, facing death in war, Silverman offers an illuminating distinction between fear and anxiety, derived from her reading of, mainly, *Being and Time*. This distinction can help us understand two things. First, it explains why mood is more effective than the other affects as Charles Altieri distinguishes them, such as, in particular, emotion; and it clarifies why the water in *Achicadores de cielos* is based on the constant refusal of

<sup>13</sup> Hence the very effective subtitle of the book edited by Alphen and Jirsa: *Affective Triggers in Aesthetic Forms and Cultural Practices* (2019).

para el tipo de lectura minuciosa que Brinkema reivindica con razón no es la forma de los afectos, sino los elementos y aspectos —y formas, eso sí— de las obras que «desencadenan» la intensidad afectiva. Estos son performativos, en el mismo sentido en que el material escultural es performativo. Así que no se trata de formas del afecto sino de ocasiones o desencadenantes del mismo; pero las formas pueden funcionar como tales. Las instalaciones esculturales de Lidó Rico corroboran mi argumento de que el análisis basado en los afectos puede contribuir más a nuestra comprensión del arte que el mero análisis formalista, al tiempo que sigue incluyendo la forma en el proceso.<sup>13</sup>

Así pues, como instrumento analítico el afecto ofrece ventajas que no posee la «representación». Una tercera ventaja es que el afecto tiene el mérito adicional de facilitar el análisis de la capacidad del arte para actuar, con lo cual volvemos al efecto del material (histórico). Por decirlo sucintamente: el efecto afectivo es un caso concreto del concepto más general de la performatividad. Aquí, de nuevo, ayuda a unificar lo que los conceptos anteriores mantenían separado. Pues al centrarse en «lo que pasa» a los que reciben el arte y la literatura en lo que debemos llamar ahora el «suceso» del arte, el concepto del afecto reúne efectos tan dispares como la excitación sexual, la manipulación política, la edificación ética e intelectual, la compulsión de reflexionar y, en su caso, la inspiración religiosa. Pueden detectarse alusiones a esta última en muchas esculturas de Lidó Rico, donde abundan las cruces y estatuas de santos. Lo más importante, para mí, es que puede incluso explicar el afán de aprender, de tener experiencias nuevas, o de recordar afectuosamente las viejas, que formaría parte de la misión didáctica del arte y de los museos. En una palabra, el afecto *activa* al espectador. Esto es lo que hacen las esculturas de Lidó.

La especificidad del humor o estado de ánimo requiere algo más de reflexión, sobre todo en vista de los muchos autorretratos angustiados de Lidó Rico. En una brillante meditación sobre la guerra y la confrontación con la mortalidad, Kaja Silverman, basándose en Heidegger, escribe que podemos asumir (o dejar de asumir) nuestra finitud de manera afectiva, en vez de racional, «mediante un humor más que un conocimiento

<sup>13</sup> De ahí el muy acertado subtítulo del libro coordinado por Alphen y Jirsa: *Affective Triggers in Aesthetic Forms and Cultural Practices* («desencadenantes afectivos en las formas estéticas y prácticas culturales») (2019).



visual stability, whereas its materiality is so emphatically solid compared to the water slices figured. Silverman writes: "Fear is the affect through which we apprehend the "nothing" in the mode of a turning away. Anxiety is the affect through which we apprehend it in the mode of a turning toward. Fear fails to reconcile us to the nothing, because it always *represents* the attempt to specify or concretize the nothing. Anxiety, on the other hand, "attunes" us to it, because it is the affect par excellence of the *indeterminate*".<sup>14</sup>

To create a mood appropriate to assume the disasters the world is staging, as distinct from representing through media such as television, and through those representations, stripping them of affect; in other words, to create a mood that activates, and thus helps to determine how to respond to them, I contend, these installations need both representational reticence and exuberant, forceful staging of mood. This is what an installation such as *Autorretrato soñando en cuadrigas* (2020) suggests. Galloping horses form three threatening circles around the "self" who, hiding his eyes and precariously protected by a ski mask, uses his hand to ward off that which he fears. But staging, here, takes a particular theatrical form, where the discrepancy between mood and events, not the representation of the latter, produces the effect of invading the viewer's affective capacity. The viewer co-acts on that stage.

I have a deep interest in exploring the analytical potential of affect as a concept for cultural analysis. The concept helps to address this potential critically in a number of different media, periods, and styles, regarding single objects or groupings of objects. This diversity of objects is not meant to suggest, however, that all cats are gray in the dark and hence that under the banner of affect, all art is the same. On the contrary. Affect, much more clearly than representation, allows as many nuances, distinctions, and accents as that greatest nuancing object of all, the work of art, asks us to be sensitive to. Sensitive: not only with cognitive skills, but with a willingness to be thrown into the world. To allow that to happen is the ethically

14 Silverman 2003 (235; emphasis added). The first part of this quotation paraphrases Heidegger's "philosophy of mortality" (Silverman's phrase, 341) in *Being and Time* 228-35. She adds a note explaining the multiple connotations of the German word *Stimmung*, which means "mood" as well as "attunement", including in the musical sense. Importantly for Heidegger's philosophy of being in the world, Heidegger characterizes mood as the attunement of *Dasein* to something else.

abstracto». Pero ¿qué es lo que hace que el estado de ánimo sea más adecuado aquí que los otros aspectos del afecto? En relación con su propio enfoque —enfrentarse a la muerte en la guerra—, Silverman ofrece una distinción esclarecedora entre el miedo y la ansiedad, derivada, principalmente, de su lectura de *Ser y tiempo*. Esta distinción puede ayudarnos a entender dos cosas. En primer lugar, explica por qué el humor o estado de ánimo es más eficaz que los otros afectos, como, por ejemplo, la emoción en particular, tal como los distingue Charles Altieri; y aclara por qué el agua en *Achicadores de cielos* está basada en el rechazo constante de la estabilidad visual, mientras que su materialidad es tan rotundamente sólida cuando se compara con las láminas de agua figuradas. En palabras de Silverman: "El miedo es el afecto por el que aprehendemos la «nada» apartándonos de algo. La ansiedad es el afecto por el que la aprehendemos volviéndonos hacia algo. El miedo no logra hacernos aceptar la nada, porque siempre *representa* un intento de especificarla o concretarla. La ansiedad, en cambio, nos «afina» a ella, porque es el afecto por excelencia de lo *indeterminado*."<sup>14</sup>

Para crear un humor adecuado para asumir los desastres que el mundo escenifica, en contraposición a su representación por medios como la televisión, que los despoja de afecto; es decir, para crear un humor que nos active y contribuya así a determinar cómo responder a ellos, estas instalaciones, según sostengo, necesitan tanto una reticencia representacional como una escenificación exuberante y contundente del estado de ánimo. Esto es lo que sugiere una instalación como *Autorretrato soñando en cuadrigas* (2020). Unos caballos galopantes forman tres círculos amenazantes alrededor del «yo», que esconde los ojos, precariamente protegido por un pasamontañas, y se protege de lo que teme con la mano. Pero aquí la puesta en escena adopta una forma teatral particular, en la que es la discrepancia entre el humor y los acontecimientos, no la representación de estos, lo que produce el efecto de invadir la capacidad afectiva del espectador, que co-actúa en ese escenario.

14 Silverman 2003 (235; cursivas de la autora). La primera parte de esta cita parafrasea la "filosofía de la mortalidad" de Heidegger (la frase es de Silverman, 341) en *Ser y tiempo* (1962: 228-35). Silverman añade una nota para explicar las múltiples connotaciones de la palabra alemana *Stimmung*, que significa "humor" además de "afinación", en su sentido musical. Un punto importante para la filosofía del ser-en-el-mundo de Heidegger es que califica el humor como la afinación del *Dasein* con otra cosa.



and politically alert viewer's mission; to enjoy the dizziness of that movement is, ultimately, his or her gratification. Such is the work of aesthetics: that it will not separate the domains of the world from the sense-based engagement with it. Affect, then, is not only a more suitable concept than representation – although the latter can be encompassed within the former – but it is the only one that does justice to the way in which art is, must be, and cannot avoid being, in order to exercise its tremendous cultural agency.

### Taking Away

But to say that the works function on the basis of affect is not yet enough. What can be hysterical – rearing an excess of emotions – if there is nothing interior that is expressed in the artworks? Lidó Rico's sculptures produce their affective effects by means of taking away the expected, such as open eyes that face the viewer, rather than by bringing it in as emotional expression. That taking-away is at stake in this fragment of my reflection. Another word for taking away is abstracting. And when, upon entering the exhibition, when one sees the rectangular or round shapes of small items that become sculptures only upon closer scrutiny, one can easily (mis)take the installations for abstract artworks. The artist deploys such abstracting, but not in the classical sense of the term abstraction. Time-wise, the artist does not belong to the abstract-art period. Rodin's work precedes the movement of abstract art; Lidó Rico's follows it. Yet, I now wish to argue that the hysteria of their material resides, precisely, in a specific activation of abstraction that has nothing to do with the usual conception of that term but performs *acts of abstracting*. Taking away, registering absence, and thus creating space for, even calling up (summoning, through fantasy), an imagined phantom form in the affective space: this is an act of abstracting, but in a specific sense. Lidó Rico takes away everything that identifies the face, primarily the eyes, but also the hair, which is replaced by a brain-shaped bonnet or a ski mask, or covered by the figure's hand.

Rodin's work takes away the clarity of the internal skeleton of the sculpture, as Rosalind Krauss has argued for the artist's sculptures in general (1977). His *Titan*, for example, takes away the hugeness we expect from such a figure, and places it on an ample, solid pedestal, as if the titan needed firm ground

Me interesa profundamente explorar el potencial analítico del afecto como concepto para el análisis cultural. El concepto ayuda a enfocar este potencial de manera crítica en diversos medios, épocas y estilos, en relación con objetos únicos o conjuntos de objetos. Sin embargo, no se pretende sugerir con esta diversidad de objetos que de noche todos los gatos son pardos y de ahí que el arte, bajo la bandera del afecto, es todo igual. Al contrario. El afecto, mucho más claramente que la representación, admite cuantos matices, distinciones y acentos nos proponga ese objeto más matizador de todos, la obra de arte, pidiéndonos que nos mostremos sensibles a ellos. Sensibles: no solo con nuestras habilidades cognitivas, sino con una disposición a ser arrojados al mundo. Permitir que esto ocurra es la misión del espectador ética y políticamente despierto; disfrutar de lo vertiginoso de ese momento es, en última instancia, su gratificación. En esto consiste la tarea de la estética: abstenerse de separar los dominios del mundo de la implicación sensorial en el mismo. Así, el afecto no solo es un concepto más adecuado que la representación — aunque también puede abarcarla— sino el único que hace justicia a cómo es el arte, cómo tiene que ser y no puede evitar ser para ejercer su tremendo influjo cultural.

### Quitar

Pero no basta todavía con decir que las obras de arte funcionan a base de afecto. ¿Cómo puede haber algo histórico —algo que engendre un exceso de emociones— si no hay nada interior que se exprese en las obras? Las esculturas de Lidó Rico producen sus efectos afectivos quitando o eliminando lo esperado, como los ojos abiertos que encaran al espectador, en vez de introducirlo como expresión emocional. Este proceso de quitar es lo que está en juego en este fragmento de mis reflexiones. Otra palabra para quitar es *abs-traer* (en su sentido etimológico de separar, apartar): se trata de una abstracción. Y cuando vemos, al entrar en la exposición, las formas rectangulares o redondas de pequeños objetos que solo se convierten en esculturas al contemplarse más de cerca, es fácil tomar las instalaciones por obras abstractas. El artista emplea la abstracción, pero no en el sentido clásico del término. Desde el punto de vista cronológico, no pertenece a la época del arte abstracto. La obra de Rodin es anterior al abstraccionismo; la de Lidó es posterior a este. Sin embargo, quiero sostener ahora que la histeria del material reside, precisamente, en una activación específica de la abstracción que no tiene nada que ver con la concepción habitual de

to stand on, but also making the figure seem smaller; his arm gesture conforms to the iconographic tradition of either (feminine) elegance or despair – two emotional meanings unsuitable for a titan. Drawing attention to the lack of internal skeleton in Rodin's sculpture and to the shift in emphasis to the surface, Krauss opened his work up for integration in modern art in a way the clinging to figurative sculpture had somewhat hampered. Already in 1962 Leo Steinberg spelled out how Rodin becomes modern:

Psychologically, it supplies a threat of imbalance which serves like a passport to the age of anxiety. Physically, it suggests a world in which voids and solids interact as modes of energy. And semantically, by never ceasing to ask where and how his sculptures can possibly stand, where in space they shall loom or balance, refusing to take for granted even the solid ground, Rodin unsettles the obvious and brings to sculpture that anxious questioning for survival without which no spiritual activity enters this century. (2007: 351)

Nothing, so far, evokes abstraction. But the noun "anxiety" does recall Silverman's reflection on mood. When abstract art first appeared as a widespread new trend in art, at the end of the nineteenth century, the common conception soon became that an abstract work has no figuration, no representational meaning, and no recognizable referent. This logic is entirely negative: a work is abstract when it lacks something. But taking away is an active act performed by art's agency. Recognizability points to the outside, the world where people and things have forms that artists can "imitate", re-present, in short: make recognizable. But this negativity purifies the object from its meaningful form, as if to punish it for its polluting commerce with the outside. The result has been either a flight into transcendence or a riveting fascination with an exalted purity for its own sake. It is the conception that underlies the pursuits of artists like Malevich, Mondrian, and Kandinsky.<sup>15</sup>

<sup>15</sup> See Kandinsky's book on the subject (2001). For more on this see Bal (2013b) and in relation to art that remains figurative while deploying abstraction see Bal (2017, esp. ch. 10). On the origins of abstraction, see Lemoine and Rousseau (2003). They usefully trace aspects of abstraction to much earlier moments, but abstract art became generally known only later. For a theoretical reflection, see Damisch (2009).

ese término, sino que consiste en realizar actos de abstracción: en abstraer. Quitar, registrar la ausencia, y así crear un sitio en el espacio afectivo para una forma fantasmal imaginaria, incluso conjurándola (convocándola, mediante la fantasía): se trata de un acto de abstracción, pero en un sentido específico. Lidó quita todo lo que identifica la cara, principalmente los ojos, pero también el pelo, que se sustituye por un gorro en forma de cerebro o un pasamontañas, o se cubre con la mano de la figura.

En las obras de Rodin, se quita la claridad del esqueleto interno, según ha sostenido Rosalind Krauss a propósito de las esculturas de este artista en general (1977). En su *Titán*, por ejemplo, Rodin le quita la estatura gigantesca que esperamos en tal figura y lo coloca en un pedestal amplio y sólido, como si el titán necesitara pisar terreno firme, pero también hace que la figura parezca más pequeña; su gesto con el brazo se ajusta a la tradición iconográfica que corresponde o a la elegancia o a la desesperación (femeninas): dos significados emocionales inadecuados para un titán. Al llamar la atención sobre la falta de esqueleto interior en la escultura de Rodin y el desplazamiento del centro de atención a la superficie, Krauss abrió la obra de este para ser integrada al arte moderno de una manera que había sido algo obstaculizada por el empeño en aferrarse a la idea de la escultura figurativa. Ya en 1962 Leo Steinberg explicó cómo Rodin se hizo moderno:

Psicológicamente, presenta una amenaza de desequilibrio que sirve como pasaporte a la era de la ansiedad. Físicamente, sugiere un mundo en el que los vacíos y los sólidos interactúan como modos de energía. Y semánticamente, al no parar nunca de preguntar dónde y cómo pueden situarse sus esculturas, dónde aparecerán o se mantendrán en equilibrio en el espacio, negándose a dar por sentado hasta la solidez del suelo, Rodin desestabiliza lo evidente y aporta a la escultura ese cuestionamiento inquieto por la supervivencia sin el cual ninguna actividad espiritual entra en este siglo. (2007: 351)

Hasta aquí, nada evoca la abstracción. Pero el sustantivo «ansiedad» recuerda la reflexión de Silverman sobre el humor. Cuando el arte abstracto apareció por primera vez como nueva tendencia en el arte, a finales del siglo XIX, el concepto común pronto llegó a ser que una obra abstracta no tiene ninguna figuración,

Philosopher John Rajchman (1995; 1998) and following him, cultural analyst Ernst van Alphen (2009) remind us that there are other conceptions of abstraction which are not to be conflated with this initial, negative one. A later one that can be seen as the counterpart of the early conception is abstract expressionism. Here, purity is also a primary focus, but it is not purity *from* figuration; it is, instead, the purity *of* the medium. Rajchman called it “optical puritanism”: Painting is emphatically flat: no depth, only surface. This does not fit Lidó Rico’s flatness-at-first-sight. And although Rodin’s hands and fingers are sometimes visible in the sculptures, this is not an expression of anything. Lidó Rico rejects the illusion of expression. Even if his self-portraits do suggest affects and moods, they do not express these, but shape them.

Art historian Briony Fer has described a third conception of abstraction (1997), primarily based on essays by Georges Bataille on Miró and Picasso. It focuses on the unconscious. Here, trauma, loss, and castration generate a refusal of or even an incapability to make clear forms. Forms are not absent but either assaulted or pursued in vain. In such a view, formlessness is form brought down, attacked and defeated. Again, the abstraction is characterized by negativity, this time psychic and historical rather than metaphysical; angry more than ambitious. In contrast to medium-oriented abstraction, it is impure, confused, and superimposed on negative experiences. It literally assaults the form of the figures. Rodin’s sculptures, in spite of the artist’s insistence on the usefulness of chance, error, discovery, and damage – he is reputed to have said “Chance is a great artist” (quoted in Steinberg 385) – cannot be psychoanalyzed in such a way. He may have brought down form, and parts of many of his works are close to formlessness, but the traumatic quality implied in Fer’s view is not at all present. Nor do I find it appropriate to project such traumatic states on Lidó Rico’s figures, even in those cases where they seem anxiety-ridden, disgusted, or otherwise affectively infected.<sup>16</sup>

There is a fourth view of abstraction, however, coming from a Deleuzian view, that, I contend, is better suited to begin charac-

<sup>16</sup> Rajchman (1995: 17). Krauss’ critique of Greenberg insists on the bodiliness of abstract art (1993). Krauss’s early take on Rodin, while not broaching the topic of abstraction (1977), and Steinberg’s insistence on flaws in the casting and Rodin’s refusal to correct “mistakes” (2007: 328) all point in the direction of the assault on forms in the Bataillan view, also known from Bois and Krauss’ *Formless* (1997). I wish to propose a different interpretation.

ningún sentido representacional y ningún referente reconocible. Esta lógica es del todo negativa: una obra es abstracta cuando carece de algo. Pero quitar es un acto realizado por la actuación del arte. La reconocibilidad apunta hacia fuera, hacia el mundo en el que las personas y las cosas tienen formas que los artistas pueden «imitar», representar; en definitiva, hacer reconocibles. Pero esta negatividad depura el objeto de su forma significativa, como para castigarlo por su trato contaminante con el exterior. El resultado ha sido o bien un vuelo hacia la transcendencia o bien una fascinación absorbente por una pureza excelsa en sí misma. Es el concepto subyacente en los empeños de artistas como Malevich, Mondrian o Kandinsky.<sup>15</sup>

El filósofo John Rajchman (1995; 1998), y tras él el analista cultural Ernst van Alphen (2009), nos recuerdan que existen otras concepciones de la abstracción que no deben confundirse con esta interpretación inicial, de carácter negativo. Una de las posteriores que puede verse como contrapartida de la primera concepción es el expresionismo abstracto. Aquí también, la pureza es un foco primordial, pero no por haberse depurado de figuración; se trata más bien de la pureza del medio. Rajchman la llama «puritanismo óptico». La pintura es contundentemente plana: no hay profundidad, sino solo superficie. Esto no se corresponde con la planitud-a-primera- vista de Lidó Rico. Y aunque las manos y los dedos de Rodin son a veces visibles en sus esculturas, esto no es una expresión de nada. Lidó Rico rechaza la ilusión de la expresión. Aunque sus autorretratos sugieran afectos y humores, no los expresan, sino que los conforman.

La historiadora del arte Briony Fer ha descrito una tercera concepción de la abstracción (1997), basada principalmente en ensayos de Georges Bataille sobre Miró y Picasso. Se centra en el inconsciente. Aquí, el trauma, la pérdida y la castración generan un rechazo de las formas claras, o incluso una incapacidad para hacerlas. Las formas no están ausentes, pero se abordan o se persiguen en vano. Según esta visión, lo informe es la forma derribada, combatida y derrotada. De nuevo, la abstracción se

<sup>15</sup> Véase el libro de Kandinsky sobre el tema (2001). Para más sobre esto, véase Bal (2013b) y en relación con el arte que sigue siendo figurativo mientras emplea la abstracción, véase Bal (2017, esp. cap. 10). Sobre los orígenes de la abstracción, véase Lemoine y Rousseau (2003). En su útil estudio, demuestran que los antecedentes de ciertos aspectos de la abstracción se remontan a épocas muy anteriores, pero el arte abstracto no llegó a ser generalmente conocido hasta más adelante. Para una reflexión teórica, véase Damisch (2009).

terizing the artworks in this exhibition. For, this view reconciles the two views of this work, the quick look at first sight and the detailed look in close-up. This concerns “finding within things the delicate, complicated abstract virtualities of other things” (Rajchman 1998: 72). The word “delicate” seems eminently suitable to describe the series of hands that, helped by the cropping of the bodies and the wandering lines, expose the “virtualities of other things” indeed. The polyester resin elements of the large ensemble *Achicadores de cielos* on which I wrote above, allude to the handiwork, or craft, that produces such delicacy. Bakers knead their dough. But when the dough consists of angels, the action gets an added sense of violence, which fights the delicacy. The small, broken angels and their hand-held mirrors are both created by, and squeezed into destruction by, the fingers.

The huge dimensions of this installation (500 x 450 cm) bring it closer to abstraction when you see it in a flash. What is taken away, at least at first sight and due to their number (117), is the differentiation among the elements. But this impression does not hold. Each sculpture consists of a hand, moulded after the hand of the artist, which makes it yet another kind of self-portrait. Each hand crushes a putto, who is holding an origami paper boat, of the simple kind children fold with ease. Although they are all different, at first sight they look the same, simply because of their large number and tininess. Undermining the idea of scale, the putti hold objects of very different dimensions: stairs, Egyptian sculptures, Mayans, loafs of bread, puzzle pieces and an endless stream of small symbols. All these pieces are linked with bits of water of different shades made of transparent resin. The water can be considered as a “natural enemy” of the fingers of the bakers’ hands, which almost disappear from sight because of the water pieces.

This work is both very detailed and delicate in its elaborate figuration, and abstract in that the differentiation of the pieces can only be seen through a myopic, durational look. This is one of those manifestations of the hysterical material turned into a character, and the affect imposed on the viewer desirous to see and think through seeing. This “thought piece” fits quite well with Deleuze’s view of abstraction. Deleuze refuses the negative logic as well as the resulting binary opposition of standard notions of abstraction. He prefers the “ands” of relationships to the “nots”

caracteriza por la negatividad, en este caso psíquica e histórica en vez de metafísica; antes furiosa que ambiciosa. Al contrario de la abstracción centrada en el medio, es impura, confusa y superpuesta en experiencias negativas. Ataca literalmente la forma de las figuras. Las esculturas de Rodin, a pesar de la insistencia del artista en la utilidad del azar, el error, el descubrimiento y el daño —tiene fama de haber dicho que «el azar es un gran artista» (citado en Steinberg 385)—, no pueden psicoanalizarse de esta manera. Puede haber derribado la forma, y en muchas de sus obras hay partes que frisan con lo informe, pero la cualidad traumática implícita en la visión de Fer no está presente en absoluto. Tampoco me parece adecuado proyectar este tipo de estados traumáticos sobre las figuras de Lidó, incluso en aquellos casos en los que parecen angustiadas, asqueadas o afectivamente infectadas de otra manera.<sup>16</sup>

Sin embargo, existe una cuarta visión de la abstracción, derivada de una visión deleuziana, que resulta más adecuada, según sostengo, para empezar a describir las obras de arte incluidas en esta exposición. Pues concilia las dos visiones de estas obras: el primer vistazo rápido y la mirada detallada de cerca. Se trata de «encontrar dentro de las cosas las delicadas y complejas virtualidades abstractas de otras cosas» (Rajchman 1998: 72). La palabra «delicadas» parece eminentemente adecuada para describir las series de manos que exponen efectivamente las «virtualidades de otras cosas», ayudadas por el recorte de los cuerpos y las líneas sinuosas. Los elementos en resina de poliéster del gran conjunto *Achicadores de cielos*, sobre el que he escrito arriba, aluden al trabajo artesanal que produce tal delicadeza. Los panaderos amasan su masa. Pero cuando la masa consiste en ángeles, la acción adquiere una sensación añadida de violencia, que combate la delicadeza. Los pequeños ángeles rotos y sus espejos de mano son creados y aplastados por los dedos hasta la destrucción.

Las enormes dimensiones de esta instalación (500 x 450) la acercan más a la abstracción cuando se ve en un instante. Lo que se quita, por lo menos a primera vista y debido a su número (117), es la diferenciación entre los elementos. Pero esta impresión no

<sup>16</sup> Rajchman (1995: 17). La crítica de Krauss a Greenberg insiste en la corporeidad del arte abstracto (1993). La perspectiva temprana de Krauss respecto a Rodin, aunque no aborde el tema de la abstracción (1977), y la insistencia de Steinberg en defectos de fundición y en la negativa de Rodin a corregir «errores» (2007: 328) apuntan hacia el ataque a las formas de la visión bataillana, conocida también por el libro *Formless* de Bois y Krauss (1997). Quiero proponer una interpretación distinta.







of negatively-defined connections; “knots” rather than “nots”. For Deleuze and Guattari (1987), abstraction is the exploration of an unknown world of possible forms, not yet invented. Abstraction, to them, is not the opposite of figuration but, imagined along an axis of temporal logic, *precedes* it. For Deleuze abstract artists would *postpone* form, even if they (provisionally) reject representation.

The differentiation of figures from the wall, while keeping them in seriality, constitutes, in my view, an abstraction in the Deleuzian sense. The contours of the sculptures are no longer delimitations; they take off from the figure and turn into autonomous lines. Crossing over the bodies, they subordinate these bodies to forms that are not recognizable. Allegedly abstract artworks hint at forms-to-come; they are deictic signs of a forward-moving, future-oriented temporality. By continuing figuration through, and “knotting” together with abstraction, Lidó Rico supersedes abstraction’s negativity. Yet, while he performs acts of abstracting, by means of serialization and multiplication, his art as exhibited here does not look so abstract.<sup>17</sup>

Would such a view of abstraction not eliminate the political potential of art? Not really; on the contrary. Abstraction, according to the philosophers, does not mean turning away from the world at all. Rajchman formulates it in these words, reminiscent of what I wrote above about materiality as character:

For this *world* is what abstraction is all about: abstraction as the attempt to show – in thought as in art, in sensation as in concept – the odd, multiple, unpredictable potential in the midst of things of other new things, other new mixtures. (Rajchman 1998: 75)

Opening up new possibilities is eminently political in a time when simplification rules. At the same time, it is the primary mission of art. A second important feature of this view is that abstraction works with intensity instead of expression, thus countering indifference, routine and apathy. We have seen that this is also how affect works. In such abstraction,

<sup>17</sup> This is a simplified account of Deleuze and Guattari’s conception of abstraction. The philosophers’ view, here rendered in conjunction with Alphen (see above), has been summed up by Rajchman in a fundamental article already mentioned (1995), and further expanded in a book (1998). I have not been able to find deployments of this conception in visual analyses, however.

dura. Cada escultura consiste en una mano, moldeada a partir de la mano del artista, lo que la convierte en otro tipo de autorretrato. Cada mano aplasta un *putto*, que sujeta un barquito de papel de origami, del tipo sencillo que los niños pliegan con facilidad. Aunque son todos distintos, a primera vista parecen iguales, sencillamente porque son tan numerosos y tan diminutos. Sacavando la noción de escala, los *putti* sujetan objetos de dimensiones muy diversas: escaleras, esculturas egipcias, mayas, barras de pan, piezas de puzles y una retahíla interminable de pequeños símbolos. Todas estas piezas están conectadas por trozos de agua de distintos tonos hechos de resina transparente. El agua puede considerarse «enemigo natural» de los dedos de las manos de los panaderos, que casi desaparecen bajo las piezas de agua.

Esta obra es al mismo tiempo muy detallada y delicada en su figuración elaborada y abstracta en tanto que la diferenciación de las piezas solo puede apreciarse mediante una mirada miópica de larga duración. Es una de esas manifestaciones del material histórico transformado en personaje y del afecto impuesta al espectador que desea ver y pensar viendo.

Esta «pieza de pensamiento» se ajusta bastante bien a la visión deleuziana de la abstracción. Deleuze rechaza la lógica negativa así como la consiguiente oposición binaria de las nociones habituales de la abstracción. Prefiere los «y» de las relaciones a los «no» de las conexiones definidas negativamente: antes «nudos» (knots) que «noes» (nots). Para Deleuze y Guattari (1987), la abstracción es la exploración de un mundo desconocido de formas posibles, aún sin inventar. En su opinión, no se opone a la figuración, sino que la precede, si la imaginamos en un eje de lógica temporal. Para Deleuze, los artistas abstractos aplazan la forma, aunque rechacen (provisionalmente) la representación.

El que se diferencien las figuras en la pared, mientras se mantienen seriadas, constituye, en mi opinión, una abstracción en el sentido deleuziano. Los contornos de las esculturas ya no son delimitaciones; se desprenden de la figura y se convierten en líneas autónomas. Cruzando los cuerpos, los supeditan a formas que no son reconocibles. Las obras supuestamente abstractas dejan entrever formas-por-venir; son signos deícticos de una temporalidad que avanza, orientada al futuro. Continuando con la figuración y «anudándola» con la abstracción, Lidó Rico desbancó la negatividad de esta.

*intense* means that the work is bristling with unknown and unseen possibilities that, in the affective space between work and viewer, can be felt, experienced, and interpreted. These emanate from the work to the viewer; they are by definition relational. This requires a transformation in the viewer: only when one is blind to the habitual is one able to suspend already-known forms, thus opening up mental and sensual space for novelty. The focus on intensity is displaced from what the works emanate to the viewer's experience and making of it – the latter's inflection, re-consideration, active engagement, and (re)making of the intensity. This, I contend, happens between the viewer and Lidó Rico's sculptures. The key is the viewer's freedom. Is it coincidental that such installations as the ones I have been discussing, tend to include small keys? Both *Achicadores de cielos* and *El soplador* contain such keys, the meaning of which remains enigmatic. This means that viewers can ignore, overlook, or refuse the possibility that the work figures, paradoxically by means of its abstraction, specific ideas about the world, and remain oblivious, let's say blind, to the abstraction that makes such relationships not only possible but, in fact, visible, and moving.

This visibility is a matter of the surface, including that of the material we see, and whose agency we have noticed. In Rajchman's account, blindness is a necessary condition for seeing the surface: "one must become blind enough to see the surface as 'mixed' or 'assembled' in a particular transformable and deformable manner, rather than as just 'flat'" (1995, 18). This gives the blind angels and the closed eyes of the self-portraits an additional meaning, which compels us to think about seeing with more intensity. I cannot imagine a more adequate articulation of Lidó Rico's integration of figuration and abstraction – equally important and sometimes even interchangeable, in his ensembles of sculptures fixed on a flat wall. If you can confuse an abstraction (repetitive shapes) with, and take it for, a figuration (angels playing with toy boats), then you are blind enough to be facing the surface. And that is where art manifests itself.

What you then see, as Albert E. Elsen has adequately described it regarding Rodin, depends on where your own body is (2003: 528-531). There is no access to frontal facing. The figures are seen in profile, in width. Hence, they can easily remain unseen; the sculp-

Y sin embargo, mientras realiza actos de abstracción, mediante la seriación y la multiplicación, su arte, tal como se exhibe aquí, no parece tan abstracto.<sup>17</sup>

¿No serviría tal visión de la abstracción para eliminar el potencial político del arte? En realidad, no; al contrario. La abstracción, según estos filósofos, no significa en absoluto apartarse del mundo. Rajchman lo formula en las siguientes palabras, que recuerdan lo que he escrito arriba sobre la materialidad como personaje:

Porque de este mundo es precisamente de lo que va la abstracción: la abstracción como intento de mostrar —tanto en el pensamiento como en el arte, en las sensaciones como en los conceptos— el potencial extraño, múltiple, imprevisible, en medio de las cosas, de otras cosas nuevas, otras mezclas nuevas. (Rajchman 1998: 75)

Abrir nuevas posibilidades es un acto eminentemente político en un momento en el que reina la simplificación. Al mismo tiempo, es la misión primordial del arte. Un segundo aspecto importante de esta perspectiva es que la abstracción funciona mediante la intensidad en vez de mediante la expresión, contrarrestando así la indiferencia, la rutina y la apatía. Hemos visto que así es también como funciona el afecto. En este tipo de abstracción, intenso quiere decir que la obra está repleta de posibilidades desconocidas y desapercibidas que pueden sentirse, experimentarse e interpretarse en el espacio afectivo entre la obra y el espectador. Estas posibilidades emanan desde la obra hacia el espectador; son, por definición, relacionales. Esto requiere una transformación en el espectador: solo cuando nos cegamos a lo habitual podemos suspender las formas ya conocidas, abriendo así un espacio mental y sensorial para la novedad. La primacía de la intensidad se desplaza de lo que emana de las obras a la experiencia y realización de las mismas por parte del espectador: cómo este modula la intensidad, la reconsidera, se implica activamente en ella y la (re)crea. Sostengo que esto es lo que ocurre entre el espectador y las esculturas de Lidó Rico. La clave es la libertad del espectador. ¿Será casualidad que suelen incluirse pequeñas llaves en las

<sup>17</sup> Esta es una exposición simplificada de la concepción de la abstracción de Deleuze y Guattari. La perspectiva de estos filósofos, presentada aquí juntamente con Alphen (véase arriba), ha sido resumida por Rajchman en un artículo fundamental al que ya me he referido (1995) y ampliada en un libro (1998). Sin embargo, no he podido encontrar implementaciones de esta concepción en análisis visuales.

ture appears as abstract even in the traditional, negative sense. The serial disposition of the figures makes one composition, both beautiful – but thanks to the provisional non-visibility of the allegedly (“known”) cute bodies – and simple; as abstract as one wishes. What makes this work abstract in the Deleuzian sense is not the fact that the putti are hard to see; for their figuration is there, complete with heads. It is that the smooth surface, the wide format, and the unusual lack of erect figures sidetracks from that figuration. This, then, would come closest both to abstraction and to material hysteria. But can these two aspects really go together?

### The Figural as Artistic Language

One work in the exhibition stands out as dubiously sculptural: *Nocturno de apalancados* (*Sluggards' Nocturne*). This composition of a large number (100) of images on acrylic fixed on wood, each measuring 80 x 110 x 2.5 cm, is emphatically different from the other works in the exhibition. Its surface is quite large, 6.5 m x 14.5m x 2.5 cm. By all accounts, these images are flat. They are paintings, rather than sculptures. As paintings, they have perspectival depth, the figure being glued behind a depicted table, from which they cannot be distinguished. Rather, they seem to emerge from the table top, which thereby becomes simply another plane, rivalling the flat paintings. However, their materiality questions that flatness in a variety of other ways. First of all, they are installed in a chapel, which gives them a spatiality that is different from paintings hung on a flat wall. The small chapel with its semi-round arch above suggests a depth that is different from the depicted one in the paintings. This depth is materially there: one can see the bricks that make the walls protrude and the niche recede. Also, their seriality differentiates them from the usual uniqueness of paintings. Again, as with the sculptural installations, it takes a second, longer and closer look to see the differences among these paintings. Once we take, or give them, that time, we notice that all these figures, or busts, harbor frightened faces, open mouths, eyes looking sideways as if to compel us to follow their gazes and see where the danger lurks. The hands are actively pushing the head into a knot, as if incapable of staying straight. But then, they are not identical at all. For, most importantly, these hundred figures, similar and different, are all hand-made, painted with the artist's fingers.

instalaciones del estilo de las de que he estado ocupándome? Tanto *Achicadores de cielos* como *El Soplador* contienen estas llaves, cuyo sentido permanece enigmático. Esto quiere decir que los espectadores pueden ignorar, pasar por alto o rehusar la posibilidad de que se figuren en la obra ideas específicas sobre el mundo —paradójicamente, mediante su abstracción— y permanecer ajenos, digamos ciegos, a la abstracción que hace que tales relaciones sean no solo posibles, sino, de hecho, visibles y conmovedoras.

Esta visibilidad tiene que ver con la superficie, incluida la del material que vemos y cuya potencia hemos notado. Según la explicación de Rajchman, la ceguera es condición necesaria para ver la superficie: «hay que hacerse lo bastante ciego para ver la superficie como “mixta” o “ensamblada” de una manera transformable y deformable, antes que meramente “plana”» (1995: 18). Así se otorga a los ángeles ciegos y los ojos cerrados un significado adicional, que nos obliga a pensar en ver con mayor intensidad. No puedo imaginar una forma más apropiada de expresar cómo Lidó Rico integra la figuración y la abstracción —igualmente importantes, y a veces incluso intercambiables— en sus conjuntos de esculturas fijados a una pared plana. Si puedes confundir una abstracción (formas repetitivas) con una figuración (ángeles jugando con barquitos de juguete) y tomar la primera por la segunda, entonces eres lo bastante ciego para encarar la superficie. Y allí es donde se manifiesta el arte.

Así pues, como lo ha descrito acertadamente Albert E. Elsen a propósito de Rodin, lo que ves depende de dónde está tu propio cuerpo (2003: 528–531). No hay acceso a un encaramiento frontal. Las figuras se ven de perfil, a lo ancho. Por tanto, pueden pasar fácilmente desapercibidas; la escultura aparece como abstracta incluso en el sentido negativo tradicional. La disposición seriada de las figuras forma una sola composición, bella —pero gracias a la no visibilidad de los cuerpos supuestamente adorables («ya conocidos»)— y sencilla; tan abstracta como podría desearse. Lo que convierte esta obra en abstracta en el sentido deleuziano es no solo el hecho de que los *putti* son tan difíciles de ver, pues su figuración está allí, con cabeza incluida. Es el hecho de que la superficie lisa, el formato ancho y la insólita falta de figuras erguidas nos distraen de esa figuración. Esto, entonces, sería lo más próximo tanto a la abstrac-

That mode of painting leaves a trace, a fingerprint, which adds a layer to the spatiality of the installation. A fingerprint is an index, which points to someone else, now absent, but whose trace remains embedded in the layer of pigment.

Through these material and spatial details, this work participates in what I have contended above that Lidó Rico's sculpture does: raise questions, confuse our preconceptions, compel bodily as well as affective movement, and activate our wish to understand. But that understanding is not (only) an intellectual exercise. Here, I consider the aesthetic aspect of this art. Integrating body and mind, this work solicits an understanding in the aesthetic sense developed by mid-eighteenth-century philosopher Alexander Gottlieb Baumgarten. To squeeze a 900-page treatise written in Latin into a single sentence: for him, aesthetics is based on an experience of three aspects: 1) binding 2) through the senses 3) in public space. These three aspects work together. This view contributes to the value of, specifically, exhibitions as the arena of the thought-image of the contemporary. Baumgarten published his *Aesthetica* in 1750. Aesthetic: rather than an academic philosophical discipline, which was Baumgarten's context, I am taking it on as an effect-/affect-oriented, shared experience. An art exhibition would then be the most characteristic instance of a site where such experiences are facilitated. But the condition for this to happen is the effectivity of the art as aesthetic in Baumgarten's triple sense. In this respect, the sensorial aspect of his view of aesthetics is key. This is why I began this reflection with the idea of active, hysterical material. The disgust that the self-portrait of *El soplador* seems to emanate is not an *expression* of disgust but an effect that cannot leave the viewer indifferent: an affect. Similarly, the hundred figures in *Nocturno de apalancados* do not express but convey their terror.<sup>18</sup>

The question this raises concerns the conception of political art, how art can be politically effective. I situate that question as based on the difference between *activist* and *activating* art. The former is an attempt to persuade us of something thematically specific; a political issue such as, for example, the danger of cli-

<sup>18</sup> As far as I know there is still no accessible English publication of this influential treatise. Baumgarten's *Aesthetica* (1750-58) is most succinctly presented by Bennett (2012). Bennett's earlier book is implicitly grounded in this view (2005). I use the German edition from 2007, as well as relying on other trustworthy scholars. See Hlobil (2009) for an informative review. On the contemporariness of exhibitions, see my 2020b short book, in which I also discuss Lidó's *Soplador*.

ción como a la histeria material. Pero ¿realmente pueden ir de la mano estos dos aspectos?

### Lo figurativo como lenguaje artístico

Una obra en la exposición destaca como dudosamente escultural: *Nocturno de apalancados*. Esta composición de numerosas (100) imágenes en acrílico fijadas en madera, que miden 80 x 110 x 2.5 cm cada una, es rotundamente distinta de las demás obras incluidas en la muestra. Su superficie es bastante grande: 6.5 m x 14.5 m x 2.5 cm. A todas luces, estas imágenes son planas. Son pinturas, en vez de esculturas. Como tal, poseen una profundidad perspectivista, estando pegada la figura detrás de una mesa representada, de la que no pueden distinguirse. Parecen surgir más bien de la superficie de la mesa, que se convierte así en otro plano más, rivalizando con las pinturas planas. Sin embargo, su materialidad pone en cuestión esa planitud, de diversas maneras. En primer lugar, están instaladas en una capilla, lo cual les otorga una espacialidad distinta de un cuadro colgado a una pared plana. La pequeña capilla con su arco de medio punto encima sugiere una profundidad distinta de la que se representa en las pinturas. Esta profundidad está materialmente presente: se puede ver cómo sobresalen los ladrillos que forman las paredes y retrocede el nicho. Además, su seriación las diferencia de la singularidad habitual de las pinturas. De nuevo, al igual que en las instalaciones esculturales, hace falta una segunda mirada, más prolongada y cercana, para ver las diferencias entre estos cuadros. Cuando nos tomamos, o les damos, ese tiempo, notamos que todas estas figuras, o bustos, albergan caras asustadas, bocas abiertas, ojos mirando de soslayo como para obligarnos a seguir su mirada y ver dónde acecha el peligro. Las manos están empujando la cabeza para formar un nudo, como si fuera incapaz de mantenerse recta. Pero luego, no son en absoluto idénticas. Pues lo más importante es que estas cien figuras, similares y distintas, están todas hechas a mano, pintadas con los dedos del artista. Este modo de pintar deja un rastro, una huella dactilar, que añade otra capa a la espacialidad de la instalación. Una huella dactilar es un índice, que apunta a otra persona, ya ausente, pero cuyo rastro permanece incrustado en la capa de pigmento.

A través de estos detalles materiales y espaciales, esta obra participa en lo que hace la escultura de Lidó Rico, según he sostenido arriba: plantear interrogantes, confundir nuestras



ideas preconcebidas, imponer un movimiento tanto corporal como afectivo y activar nuestro deseo de comprender. Pero esa comprensión no es (solo) un ejercicio intelectual. Aquí, considero el aspecto estético de este arte. Al integrar el cuerpo y la mente, esta obra solicita ser entendida en el sentido estético desarrollado por el filósofo de mediados del siglo XVIII Alexander Gottlieb Baumgarten. Por reducir a una sola frase un tratado de 900 páginas escrito en latín, la estética está basada, para Baumgarten, en una experiencia de tres aspectos: 1) vinculación 2) a través de los sentidos 3) en el espacio público. Los tres aspectos trabajan juntos. Este enfoque contribuye, específicamente, al valor de las exposiciones como escenario de la imagen conceptual de lo contemporáneo. Baumgarten publicó su *Aesthetica* en 1750. La estética: en vez de una disciplina filosófica académica, que fue el contexto de Baumgarten, la asumo como experiencia compartida orientada al efecto/afecto. Una exposición de arte sería, entonces, el ejemplo más característico de un ámbito donde se facilitan este tipo de experiencias. Pero la condición necesaria para que esto ocurra es la efectividad del arte en tanto estética, en el triple sentido de Baumgarten. En este sentido, el aspecto sensorial de su visión de la estética es clave. Por eso empecé esta reflexión con la idea del material histórico activo. El asco que parece emanar del autorretrato de *El soplador* no es una expresión del asco sino un efecto que no puede dejar indiferente al espectador: un afecto. Asimismo, las cien figuras de *Nocturno de apalancados* no expresan su terror, sino que lo transmiten.<sup>18</sup>

La cuestión que esto plantea atañe a la concepción del arte político: cómo el arte puede ser políticamente efectivo. Sitúo esta pregunta en el marco de la diferencia entre el arte activista y activador. El primero es un intento de convencernos de algo temáticamente específico: una cuestión política como, por ejemplo, el peligro del cambio climático, el sexismo inherente a las estructuras de poder (#MeToo) o por qué el racismo es malo (Black Lives Matter). Esto conduce a lo que solemos denominar el «arte político», en el sentido activista. Por muy útiles, necesarias e incluso urgentes que sean estas obras de

18 Hasta donde yo sé, todavía no existe una edición accesible de este influyente tratado en inglés. La presentación más sucinta de la *Aesthetica* de Baumgarten (1750–58) es la de Bennett (2012). El libro anterior de Bennett (2005) se fundamenta implícitamente en esta perspectiva. Utilizo la edición alemana de 2007, además de recurrir a otros especialistas fiables. Véase Hlobil (2009) para una reseña informativa. Sobre la contemporaneidad de las exposiciones, véase mi libro breve (2020b), en el que analizo también *El soplador* de Lidó.



mate change, the sexism built into power structures (#MeToo), or why racism is wrong (Black Lives Matter). This leads to what we tend to call “political art”, in the activist sense. Useful, necessary and, indeed, urgent as these artworks can be, the risk is that their activist tenor turns the artwork into something that comes dangerously close to propaganda. The risk is that the work ceases to function as art, and thereby loses its affective effectivity, as well as its power of abstraction, of taking away the obvious figurativity. We cannot avoid the great dilemma, leading to an irresolvable aporia, that was put forward so long ago by German-Jewish philosopher Theodor Adorno in his essay on “Commitment”: art that seeks to speak of politics becomes propaganda and ceases to be art – it loses political efficacy; but art that only wishes to be art is political in its refusal of politics. Instead, political art, in order to escape that aporia, would do better by aiming to be *activating*, rather than activist. This, I contend, is what Lidó Rico’s sculpture does. It is in this sense that his sculpturality is mobilizing, activating, as I have been insisting so far.<sup>19</sup>

This fragment of thought requires another step in the de-unifying moves I am proposing. In terms of persuasive discourse, the first step is to undermine the domination of language-based speech. But if we simply reject the linguistic in favour of the visual, all we achieve is to keep the distinction in place, including the oppositional tendency cultural practice has attached to these two culturally central media. Instead, French philosopher Jean-François Lyotard has introduced a concept that provides a possibility to develop a new vision on the language-vision tension. He calls it “the figural”. This concept is of crucial importance if we seek to understand art and its aesthetic effect, including its affect, without making the medium itself central. The philosopher and cinema scholar David Rodowick begins his book devoted to this concept and its affordances with a quote from Lyotard, who wrote:

A good book would be one where linguistic time (the time of signification and of reading) would itself be deconstructed: that the reader could start wherever s/he wishes and in whatever order, a book for grazing. (1971: 18)

<sup>19</sup> This essay, which concerns literature, was published in a crucial collection of Adorno’s articles. See Adorno, 2003, 240-258. This collection also contains the important remarks on writing poetry, making art “after Auschwitz”.

arte, se corre el riesgo de que su tenor activista convierta la obra en algo que se acerca peligrosamente a la propaganda. Se corre el riesgo de que la obra deje de funcionar como arte, perdiendo así su efectividad afectiva, además de su poder de abstracción, de quitar la evidente figuratividad. No podemos evitar el gran dilema, que nos lleva a una aporía irresoluble, planteado hace mucho tiempo por el filósofo alemán-judío Theodor Adorno en su ensayo «Compromiso»: el arte que busca hablar de la política se convierte en propaganda y dejar de ser arte: pierde la eficacia política; pero el arte que solo quiere ser arte es político en su rechazo de la política. En cambio, para evitar esta aporía, el arte político haría mejor en proponerse ser *activador*, en vez de activista. Según sostengo, esto es lo que hace la escultura de Lidó Rico. Es en este sentido en el que su esculturalidad es movilizadora, activadora, como llevo insistiendo hasta ahora.<sup>19</sup>

Este fragmento de reflexión requiere otro paso en las medidas desunificadoras que estoy proponiendo. Con respecto a la comunicación persuasiva, el primer paso es socavar el predominio del discurso basado en el lenguaje. Pero si nos limitamos a rechazar lo lingüístico en favor de lo visual, lo único que conseguimos es mantener la vigencia de esta distinción, incluida la tendencia contrastiva que la práctica cultural ha atribuido a estos dos medios culturalmente primordiales. En cambio, el filósofo francés Jean-François Lyotard ha introducido un concepto que ofrece una posibilidad de desarrollar una nueva perspectiva sobre la tensión entre el lenguaje y la vista. La denomina «lo figural». Este concepto es de importancia capital si buscamos comprender el arte y su efecto estético, incluido su afecto, sin convertir el propio medio en el centro de atención. El filósofo y estudioso de cine David Rodowick empieza su libro dedicado a este concepto y sus potencialidades con una cita de Lyotard:

Un libro bueno sería uno en el que el propio tiempo lingüístico (el tiempo de la significación y el de la lectura) sería deconstruido: en el que el lector podría empezar donde quisiera y en cualquier orden: un libro para el ramoneo. (1971, 18)

Un libro para el ramoneo: esta metáfora expresa con bastante precisión la importancia de tomarse tiempo para el arte, de dar-

<sup>19</sup> Este ensayo, que versa sobre la literatura, se publicó en una colección fundamental de artículos de Adorno. Véase Adorno, 2003, 240-58. Esta colección contiene también sus importantes observaciones sobre escribir poesía, hacer arte «después de Auschwitz».

A book for grazing: this metaphor says quite precisely what the importance is of taking time for, of giving time to art, whether it is literary or visual art. I like to think that Lidó Rico's serial installations, be they primarily sculptural or, as in the case of *Nocturno*, rather painterly, or as in his *Autorretrato soñando gigantes* (*Self-portrait Dreaming up Giants*), are made from polyester resin and metal and, I like to add, shadows. Shadows as material: this adds to the idea of hysterical material, as it is an augmented reality where light and its disruption participate in the materiality.<sup>20</sup>

The concept of the figural pertains to semiotics, the theory of signs and signification that frees artworks and other cultural utterances from the opposition between words and images. It is also a social theory in that it contests the appropriation of art and aesthetics by the predominance of commodity fetishism (Rodowick, x). Significantly for Lidó Rico's work with materiality and spatiality, the figural is capable of negotiating "the expressive and the visible" in three conceptions of space, all relevant for Lidó Rico's work, and all undermining the language-visibility opposition. The first is *correlative space*. This is space where speech and image can be associated together – not merged or confused, but put in dialogic contact. Whether or not visitors come together to the exhibition and thus, can talk about their experience, the sheer thinking that the seeing compels, as I have argued, facilitates this correlation even within the subjective experience of a single visitor. The second sense of space that the figural harbours is *complementary space*, which, as Rodowick writes, "establishes relations between discursive and nondiscursive spaces as the institutional basis of power". The third figural –created space would be *collateral space*, where "enunciation is defined by specific mutations of plastic space and linguistic reference" – what we habitually call figure and text. Rodowick argues that it is due to the impact of electronic media that these older distinctions and even oppositions no longer hold.<sup>21</sup>

Productive as the concept of the figural is in our attempts to shed the medium-essentialism so ingrained in our cultural consciousness, in one specific aspect it is so relevant for Lidó Rico's work that it is almost as if the artist had been experimenting with this

20 I quote the translations from Lyotard's text from Rodowick's important book.

21 This is a free paraphrase of Rodowick's distinctions (xii), in turn based on Lyotard's book.

le tiempo, ya sea arte literario o visual. Me gusta pensar que las instalaciones seriadas de Lidó Rico, tanto las esculturales como las que son más bien pictóricas, como en el caso de *Nocturno*, o bien, como su *Autorretrato soñando gigantes*, están hechas de resina de poliéster y metal, y también —me gusta añadir— de sombras. Las sombras como material: esto amplía la idea del material histórico, ya que se trata de una realidad aumentada en la que la luz y sus perturbaciones participan en la materialidad.<sup>20</sup>

El concepto de lo figural pertenece a la semiótica, la teoría de los signos y el significado, que libera a las obras de arte y otros enunciados culturales de la oposición entre palabra e imagen. Es también una teoría social, en tanto impugna la apropiación del arte y de la estética por el predominio del fetichismo del consumo (Rodowick, x). Con respecto al trabajo de Lidó Rico con la materialidad y la espacialidad, es significativo que lo figural sea capaz de gestionar «lo expresivo y lo visible» en tres concepciones del espacio, todas ellas relevantes para su obra y susceptibles de socavar la oposición entre lenguaje y visualidad. La primera es el *espacio correlativo*, un espacio en el que el discurso y la imagen pueden asociarse: no fusionarse o confundirse, sino ponerse en un contexto dialógico. Independientemente de si los visitantes se reúnen en la exposición y pueden hablar así de su experiencia, el mero hecho de que ver obliga a pensar, según he sostenido, facilita esta correlación incluso dentro de la experiencia de un solo visitante. El segundo tipo de espacio que se alberga en lo figural es el *espacio complementario*; este, en palabras de Rodowick, «establece relaciones entre espacios discursivos y no discursivos como fundamento institucional del poder». El tercer espacio creado por lo figural sería el *espacio colateral*, en el que «la enunciación se define por mutaciones concretas del espacio plástico y de la referencia lingüística»: lo que llamamos habitualmente figura y texto. Rodowick sostiene que es por el impacto de los medios electrónicos por lo que ya no son vigentes estas distinciones e incluso oposiciones más antiguas.<sup>21</sup>

Más allá de lo fructífero que resulta el concepto de lo figural en nuestros intentos de deshacernos del esencialismo del medio, tan arraigado en nuestra conciencia cultural, es tan relevante para la obra de Lidó Rico, en un aspecto concreto, que casi parece

20 Cito las traducciones del texto de Lyotard a partir del importante libro de Rodowick.

21 Esta es una paráfrasis libre de las distinciones de Rodowick (xii), basadas a su vez en el libro de Lyotard.





philosophy. That is what emerged briefly from the work *Nocturno de apalancados*: the artist's fingers, the traces of which are ineluctably part of the artwork. We can extend that idea of the trace to many of the other works in the exhibition, in particular, all those where hands or fingers participate in the sculpturality, the materiality, as well as the play with scale. The trace is the most characteristic instance of what in semiotic theory is called the *index*. This important concept is bound to the idea of psychic space. Psychic space is anchored in the real, existential connection between the subject and the space around her. Hence, we must understand the place of the *index* as inherent in the concept. The index is a sign that is physically or causally connected to its meaning. Linguistic deixis is a specific form of the index. Deictic words are those words that have no meaning if there is no subject uttering them: here or there, today, yesterday or tomorrow; but also, I and you, the two partners in the flight to which Lidó Rico's title invites the visitors. There is no I without a you who recognizes the status of the I, and vice versa. Deixis is bound to the subject, as his or her extension.<sup>22</sup>

For the concept of psychic space, Kaja Silverman offered in her book a theory of the formation of subjectivity and the place of the body therein. Silverman argues that "one's apprehension of self is *keyed* both to a visual image or constellation of visual images, and to certain bodily feelings, whose determinant is less physiological than social" (1996: 14; emphasis added). The word and the idea of *key* appears again. This explains how the relationship between the subject as individual and the culturally normative images we interact with is bodily. Thus, this relationship is both materially solid and subject to change. If the subject can change, and if that change can happen in the social domain, then art can contribute to such change. Artworks perform an insistent interrogation of the indexical relationship between image and viewer on the basis of cultural memories and myths mixed with contemporary realities. They frequently allude to elements of this mixture. They work with the possibility of bodily interaction "from within" subjectivity with the outside culture, and thus address psychic space as *material*. This insight undermines the media-essentialism that posits a sharp border between literature and visual art. It adds to the importance of the finger-painting in *Nocturno*.<sup>23</sup>

<sup>22</sup> For a clear explanation of deixis, see Levinson (2005).

<sup>23</sup> I consider Silverman's 1996 book the best study on psychoanalysis and visuality as well as a model of responsible critical scholarship. Like the sculptures that need a second look, this book needs and deserves a second reading, or what Lyotard would call a grazing.

que el artista estuviera experimentando con esta filosofía. Se trata de lo que comentábamos brevemente en la obra *Nocturno de apalancados*: los dedos del artista cuyo rastro forma ineludiblemente parte de la obra. Podemos extender esta idea del rastro a muchas de las otras obras incluidas en la exposición, y en particular a aquellas en las que las manos o los dedos participan en la esculturalidad y la materialidad, además del juego de escalas. El rastro es el ejemplo más característico de lo que la teoría semiótica denomina el índice. Este importante concepto está relacionado con la idea del espacio psíquico. El espacio psíquico está asentado en la conexión real y existencial entre el sujeto y el espacio que lo rodea. Por tanto, debemos entender que el índice ocupa un lugar inherente al concepto. El índice es un signo física o causalmente vinculado a su significado. La deixis lingüística es una forma específica del índice. Las palabras deícticas son las que no tienen sentido si no los enuncia un sujeto: aquí o allí, hoy, ayer o mañana, pero también yo y tú, los dos compañeros del vuelo al que el título de Lidó Rico invita a los espectadores. No hay yo sin un tú que reconozca el estatus del yo, y viceversa. La deixis está vinculada al sujeto, como extensión del mismo.<sup>22</sup>

Para el concepto del espacio psíquico, Kaja Silverman ofrece en su libro una teoría de la formación de la subjetividad y el lugar del cuerpo en ella. Silverman sostiene que «nuestra aprehensión del yo está indexada a [*keyed to*] una imagen visual o una constelación de imágenes visuales y a ciertas sensaciones corporales, cuyo determinante es menos fisiológico que social» (1996, 14). Aparece de nuevo la palabra y la idea de la clave o llave (*key*). Así se explica cómo la relación entre el sujeto como individuo y las imágenes culturalmente normativas con las que interactuamos es corporal. Por tanto, esta relación es al mismo tiempo materialmente sólida y sujeta a cambios. Si el sujeto puede cambiar, y si ese cambio puede producirse en el dominio social, entonces el arte puede contribuir a tal cambio. Las obras de arte interrogan con insistencia la relación indexical entre la imagen y el espectador en función de la memoria cultural y los mitos mezclados con realidades contemporáneas. Aluden con frecuencia a elementos de esta mezcla. Trabajan con la posibilidad de una interacción «desde dentro» de la subjetividad con la cultura exterior, y así enfocan el espacio psíquico como *material*.

<sup>22</sup> Para una explicación clara de la deixis, véase Levinson (2005).

This brings us back to the hysterical character of matter. Silverman mentions how the subject *feels* his or her position in space. What we call “feeling” is the threshold of body and subjectivity in interaction with the outside world. For French philosopher Henri Bergson, who wrote a crucial book on images as early as the late nineteenth century, the external images we see are “attached” to the subject’s existence, which is experienced as bodily, locked together, through feeling. In the musical sense of the word “key”, the external images and the body are adapted, harmonized; one is set into the tonality of the other. But the word “to key to” can also be understood as “code”, the key to or ground of understanding, comprehending, communicating between individual subjects and a culture. All these meanings and functions of psychic space join forces in the affective effectivity of Lidó Rico’s sculptures.

This is best understood through a brief consideration of the title *Autorretrato soñando gigantes*, which is best translated into English as *Self-Portrait Dreaming up Giants*, rather than *Dreaming of Giants*, which in Castilian would require the preposition “con”. The dream creates the giants. But what or where, then, is the dream? The polyester resin self-portrait on which the iconic figure of Don Quijote stands, shaped from welded wire, is again the main character, including the hysteria visible in the figuration of the thick fingers that hide the eyes. The thinness of the wire fits well with the emaciated figure of the most famous Spanish literary character, as we know it from visual images, made on the basis of artists’ fantasies derived from reading. The Knight Errant who never existed is more recognizable than any other literary or visual icon. Thanks to the shadow, cast by theatrical spotlights, the figure is doubled. But we have by now learned to bring that second look to the work. Not only are there two of these figures. The second one, produced by the shadow that is the light-produced trace, is smaller, and seems already to have stepped off the head. And while the head below them is bent lower, the two knights look up so sharply that they seem to look at the sky rather than the windmills that, according to Cervantes’ novel, Don Quijote took for giants. The sky, then, is where the dreams are forged.<sup>24</sup>

---

24 In 2019 made a video installation based on Cervantes’ novel, which was exhibited in Murcia in Winter 2019-20, accompanied by a bilingual book publication (2020c). I wholeheartedly thank all my Murcian friends, and especially Jesús Segura Cabañero, who filmed a majority of the footage and facilitated the exhibition in the Faculty of Arts.

Esta percepción socava el esencialismo del medio, que plantea una frontera nítida entre la literatura y el arte visual. Aumenta la importancia de la pintura de dedos en *Nocturno*.<sup>23</sup>

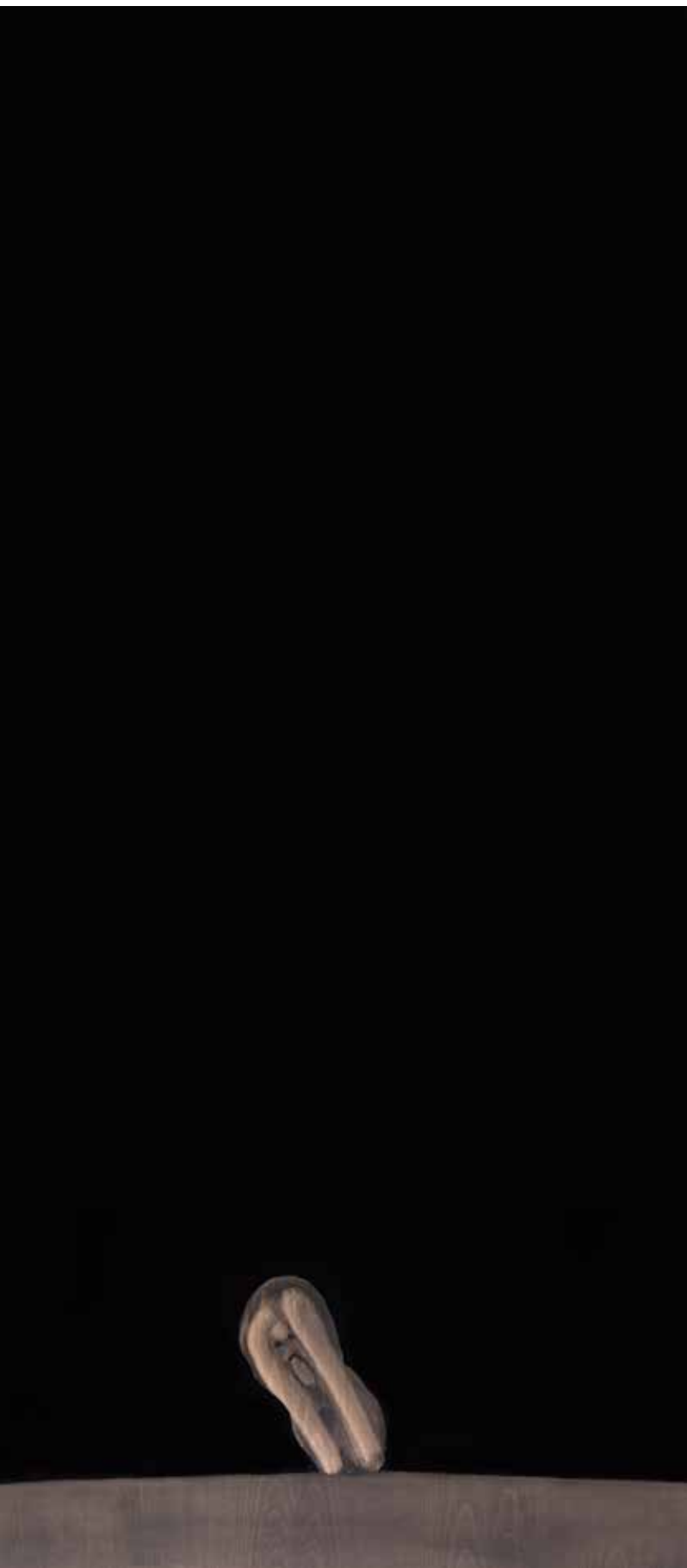
Volvemos así al carácter histérico de la materia. Silverman menciona cómo el sujeto siente su posición en el espacio. Lo que llamamos «sensación» es el umbral del cuerpo y de la subjetividad en su interacción con el mundo exterior. Para el filósofo francés Henri Bergson, que escribió un libro fundamental sobre las imágenes ya a finales del siglo XIX, las imágenes externas que vemos están «atadas» a la existencia del sujeto, que se experimenta como corporal; están encadenadas por la sensación. Tomando la palabra *key* en su sentido musical de tonalidad, las imágenes externas y el cuerpo se adaptan entre sí, se armonizan; se encuentran en la misma tonalidad. Pero el verbo *key to*, que emplea Silverman, puede entenderse también como «codificar»: la clave (*key*) o fundamento del entendimiento, la comprensión, la comunicación entre los sujetos individuales y una cultura. Todos estos sentidos y funciones del espacio psíquico se unen en la efectividad afectiva de las esculturas de Lidó Rico.

La mejor forma de entender esto es mediante una breve consideración del título *Autorretrato soñando gigantes*. No se trata de soñar con gigantes, sino de soñarlos: el sueño crea los gigantes. Pero entonces, ¿qué es el sueño o dónde está? El autorretrato en resina de poliéster, sobre el que se erige la figura icónica de don Quijote, conformada en alambre soldado, es de nuevo el protagonista, incluida la histeria visible en la figuración de los dedos gruesos que tapan los ojos. La delgadez del alambre se corresponde bien con la figura escuálida del personaje literario español más famoso, tal como la conocemos por imágenes visuales, basadas en las fantasías de los artistas derivadas de la lectura. El caballero andante que nunca existió es más reconocible que ningún otro icono literario o visual. Gracias a la sombra proyectada por los focos teatrales, la figura aparece duplicada. Pero a estas alturas ya hemos aprendido a aportar a la obra una segunda mirada. No solo hay dos de estas figuras. La segunda, generada por la sombra que es el rastro producido por la luz, es más pequeña, y parece haber bajado ya de la cabeza. Y mientras la cabeza debajo de ellos está inclinada más hacia abajo, los dos

---

23 En mi opinión, el libro de Silverman de 1996 es el mejor estudio del psicoanálisis y la visualidad, además de ser un modelo de escrupulosa erudición crítica. Como las esculturas que requieren una segunda mirada, este libro requiere y merece una segunda lectura, o lo que Lyotard llamaría un «ramoneo».





caballeros miran tan marcadamente hacia arriba que parecen mirar al cielo en vez de a los molinos de viento que don Quijote tomó por gigantes, según la novela de Cervantes. Así pues, el cielo es donde se forjan los sueños.<sup>24</sup>

He mencionado arriba la delicadeza, la finura que se requiere sobre todo en el dibujo. La delicadeza de las figuras de alambre, y más aún la de las sombras, cuestionan el tópico de que don Quijote estuviera sencillamente loco. Lo más peculiar es que los molinos de viento son incluso invisibles como figuras, existiendo solo como recuerdos textuales. Se convierten en lo que parecen ser, tal vez en el sentido de Deleuze, gracias únicamente al efecto sombra. En este sentido, son claramente sueños, no reales. Pero si esto se debe a la supuesta locura de don Quijote o a una profunda reflexión sobre el espacio, la materialidad y la figuración es una pregunta que la obra de Lidó se niega a contestar. Podemos especular todo lo que queramos, solo «sabemos» de la locura, supuestamente debida a un exceso de lectura, porque nosotros también somos lectores. De otra manera, ¿cómo lo sabríamos? La obra de Lidó Rico contrapone a esta «lectibilidad» una escena figural. Los dos *putti*, conformados en resina de aspecto gordo, soplan con toda su fuerza para hacer que giren las aspas de los molinos de viento: un trabajo bastante extenuante, como sugieren sus mejillas infladas y miradas de enfado. De todas las obras de la exposición, esta pieza relativamente pequeña, y en todo caso delgada, es la que más reflexiones ofrece sobre lo figural. El aire soñador, la sustancia casi inmaterial, las sombras indexicales y la imagen inestable y efímera, junto con nuestros recuerdos literarios de la novela fuente, la convierten en un ejemplo clave de lo figural como lenguaje artístico innovador que trasciende firmemente la oposición entre palabra e imagen.

Para captar las consecuencias de esta visión del espacio como imagen, y viceversa, en relación con la conexión autor-espectador, la mejor manera de resumir nuestra experiencia del espacio es como deíctica, una forma indexical. Esto significa que el sujeto solo puede ver las imágenes-en-el-espacio en relación con su propio yo, con el cuerpo y la mente juntos. En palabras

<sup>24</sup> En 2019 hice una instalación de vídeo basada en la novela de Cervantes, que fue exhibida en Murcia en el invierno de 2019–2020, acompañada de la publicación de un libro bilingüe (2020c). Doy las gracias de todo corazón a todos mis amigos murcianos, y en particular a Jesús Segura Cabañero, que rodó la mayor parte del metraje y facilitó la exposición en la Facultad de Bellas Artes.

Above I mentioned delicacy, the finesse that is needed especially in drawing. The delicacy of the wire figures, and even more of the shadows, questions the cliché that Don Quijote was simply mad. Most peculiarly, the windmills are even invisible as figures, only existing as textual memories. They become, perhaps in the sense of Deleuze, what they seem to be thanks to the shadow effect only. They are, in this sense, clearly dreams, not real. But whether this is due to Don Quijote's alleged madness or to the profound reflection on space, materiality, and figuration is a question Lidó Rico's work declines to answer. We can speculate what we like: we only "know" about the madness, allegedly due to too much reading, because we, too, are readers. Otherwise, how would we know this? Lidó Rico's work opposes to this readerliness a figural scene. The two putti shaped from fat-looking resin blow as hard as they can to make the wings of the windmills turn. Quite a heavy job, as their blown-up cheeks and angry looks suggest. Of all the works in the exhibition, this relatively small and, at any rate, thin work offers the maximum number of thoughts on the figural. The dreamy quality, the almost un-material substance, the indexical shadows, and the ephemeral, unstable image, together with our literary memories of the source novel, make this a key example of the figural as an innovative artistic language that firmly stays beyond the word-image opposition.

In order to grasp the consequences of this view of space as image, and vice versa, in relation to the author-viewer connection, our experience of space is best summed up as deictic, an indexical form. This means that the subject can only see the images-in-space in relation to her own self, body and mind together. As Rodowick phrases it: "indexicality gives us a formed space" (7). This leaves the question of the political effect of images, their potential to move us to action; an effect for which the author remains accountable, but to which the reader-viewer must be porous. This becomes clear through a later account of Bergson's view. In 1907, he coined the term "creative evolution" to describe the type of movement that is both emotional and social, and thereby becomes political. It occurs when understanding and action are imbricated. This produces *readiness to act*, which lies at the heart of the political potential of literature and art, figured in the image through the force of the figural. A subject willing to be in the world and to care, to be porous to the deictic ripple effect, and to be willing to cast his or her own shadow on the work and the space in which it exists:

de Rodowick: «la indexicalidad nos da un espacio formado» (7). Queda la cuestión del efecto político de las imágenes, su potencial para movernos a la acción, efecto del que el autor sigue siendo responsable, pero al que el lector-espectador debe ser poroso. Esto se deja claro en una explicación posterior del enfoque de Bergson. En 1907, acuñó el término «evolución creativa» para definir el tipo de movimiento que es a la vez emocional y social, y así se convierte en político. Se produce cuando el entendimiento y la acción se solapan. Esto da lugar a una disposición a actuar, que constituye el meollo del potencial político de la literatura y el arte, figurado en la imagen por la fuerza de lo figural. Un sujeto dispuesto a estar en el mundo y a preocuparse, a ser poroso a la reacción en cadena deíctica y a proyectar su propia sombra sobre la obra y el espacio en el que existe: un sujeto de este tipo confiere a la obra relevancia política al convertirse en su coautor afectado e infectado.

#### **Salida: un guiño a Bernini**

Todos los temas teóricos que he sacado a colación en este texto a través de esa segunda mirada más de cerca a las esculturas de Lidó Rico confluyen en la que es seguramente su obra más monumental. Empecé por esta obra, fue la primera que llegué a conocer, y ahora terminaré con ella. La trayectoria del inicio al final no es lineal; por eso he preferido llamar a estos apartados fragmentos o reflexiones. Para ser fiel a una exposición no lineal en un espacio no lineal, pero también a la sensación de una temporalidad dialógica, terminaré con una breve reflexión sobre el tiempo, en lo que he llamado la historia trastornada (o «preposterior»), volviendo a *El soplador*, al punto de partida. El impacto de esta obra escultural se hace sentir con la mayor fuerza gracias a su multiplicidad heterogénea. Aunque reconocemos figuras que hemos visto antes, la composición, la disposición espacial, el color, las formas y el material son todos distintos de las otras obras. Está instalada de otra manera y sugiere una narratividad que las demás obras no transmiten en absoluto. Tampoco es fácil considerarla abstracta, incluso en el sentido limitado que he propuesto.

Vemos aquí innumerables figuras, y en la instalación algunas de ellas llegan incluso a sustraerse de la materialidad unificada de la escultura, apartándose de ella y convirtiendo la escultura en instalación. Una masa de figuras, la mayoría de ellas *putti*, esos angelitos barrocos, pero también estatuas de las culturas egipcia, maya y griega, una llave enorme, y piezas de rompe-

such a subject makes the work politically meaningful through becoming its affected, infected co-author.

### Exit: Beckoning Bernini

The theoretical themes I have brought up in this text through that second, close look at Lidó Rico's sculptures all come together in what is probably his most monumental work. I began with this work, it was the first I got to know, and now I will end with it. The trajectory from beginning to end is not linear; that is why I preferred to call these sections fragments or reflections. In loyalty to the non-linear exhibition in a non-linear space, but also to the sense of a dialogic temporality, I will end on a short reflection on time, in what I have called pre-posterous history, by a return to *El soplador*, circling back to the beginning. The sculptural work strikes most forcefully by its heterogeneous multiplicity. Although we recognize figures we have seen before, the composition, the spatial arrangement, the color, the shapes, and the materiality: it is all distinct from the other works. It is installed differently, and it suggests a narrativity the other works don't intimate at all. Nor is it easy to consider it abstract, even in the qualified sense I have proposed.

Here, we see innumerable figures, and in the installation some of them even escape from the unified materiality of the sculpture, breaking away from it and turning the sculpture into an installation. A mass of figures, mostly putti, those baroque little angels, but also statues from ancient Egypt, Maya, Greek cultures, a gigantic key, and pieces of jigsaw puzzles, all figurations we have also seen in some of the other works, populate the stream of "air" that the gigantic head blows out or, when thought in terms of mutuality, inhales. The work's title suggests movement, liveness; the figure is doing something. The preposition "between" holds for the multiple dimensionality, the instability of scale – the enormous human head and the small angels – the temporality – between contemporary and baroque – and the moods – the disgust of the seemingly vomiting large figure, and the active, smooth-skinned angels, some smiling, some looking angry. The stream of small figures coming out of the main figure's mouth also lends itself to a movement in-between that goes in both directions. The icons of the past, if entering the mouth, come back to the present, and thus can stand for the "pre-posterous history" in which past and present exchange places, mutually meeting, instead of going in one direction.

cabezas: todas ellas figuraciones que hemos visto en algunas de las otras obras, pueblan el chorro de «aire» que la gigantesca cabeza expulsa, o bien, pensándolo en términos de reciprocidad, aspira. El título de la obra sugiere movimiento, vitalidad: la figura está haciendo algo. La preposición «entre» puede aplicarse a la multidimensionalidad, a la inestabilidad de escala (la enorme cabeza humana y los diminutos ángeles), a la temporalidad (entre contemporáneo y barroco) y a los humores (el asco de la figura grande que parece estar vomitando y los ángeles, de piel lisa, activos, algunos sonriendo, algunos con cara de enfado). El chorro de figuritas que sale de la boca de la figura principal se presta también a un movimiento intermedio que va en ambos sentidos. Los iconos del pasado, si entran en la boca, vuelven al presente, y así pueden representar la «historia preposterous» en la que el pasado y el presente intercambian lugares, encontrándose mutuamente en vez de ir en una sola dirección.

Por un lado, está la temporalidad, entre pasado y presente, como calle de doble sentido; por otro, el cuestionamiento de la «inmovilidad» de la escultura supuestamente inmóvil. Además, hay una insistente ambigüedad cromática, que invoca la pintura: el aluminio monocromo del material es modificado por los rastros de azul. A primera vista, este azul evoca la pátina que el bronce adquiere con el tiempo. Sin embargo, como ya estamos acostumbrados, hasta el color requiere una segunda mirada. Pues es el color «equivocado». Una pátina sería verdoso y, en cuanto color, casi invisible; simplemente un signo del tiempo, de la larga duración de la escultura. El azul, por contraste, vivifica la escultura además de unificarla. La abstrae de su evidente durabilidad mediante el uso de un color flagrantemente «equivocado». Además, evoca el cielo, o el mar, del que hemos visto aquellas láminas molestas en Achicadores de cielos. Tanto el cielo como el mar introducen la infinitud del universo en el espacio expositivo, que de pronto parece pequeño. Auguran el viaje que la muestra, por su título, tiene reservado para sus visitantes activados.

En este sentido, la dudosa noción de la «inmovilidad» de las imágenes inmóviles se corresponde con la estética «móvil» de la escultura barroca. No puedo evitar ver a Gian Lorenzo Bernini como «otro» temporal aquí, al que Lidó Rico está haciendo un guiño para que venga a acompañarle en el presente. Bernini creó carne palpable a partir de mármol duro, además

On the one hand, the temporality, between past and present as a two-way street; on the other hand, the questioning of the “stillness” of the allegedly still sculpture. Moreover, there is an inconsistent ambiguity of colour, which invokes painting: the monochrome aluminum of the materiality is altered by the traces of blue. At first sight, this blue evokes the patina bronze acquires over time. But, as we are now accustomed, even for the color a second look is necessary. For, it is the “wrong” color. Patina would be greenish, and as a color, almost invisible; just a sign of time, of the long duration of sculpture. The blue, in contrast, enlivens the sculpture as well as unifies it. It takes it out of its self-evident durationality, by means of the ostentatiously “wrong” color. Moreover, it evokes the sky, or the sea of which we have seen those awkward slices in *Achicadores de cielos*. Both sky and sea introduce the endlessness of the universe into the suddenly small-appearing exhibition space. They promise the voyage that the exhibition’s title holds in store for its activated visitors.

The dubious notion of the “stillness” of still images, in this sense, matches the “moving” aesthetic of baroque sculpture. I cannot help seeing Gian Lorenzo Bernini here as the temporal “other”, the one Lidó Rico is beckoning to join him in the present. Bernini created tangible flesh out of hard marble; as well as running figures and ontological transformations. He was perhaps the first sculptor to whose work’s material the qualifier “hysterical” would apply. Lidó Rico makes his large figure glued to, imprisoned in the wall, yet actively involved in an action of blowing, or, to put it as an in-between action: respiration, in and out. The almost frantic movement of the happenings in, and the event of seeing this sculpture, makes the notion of the still image highly questionable indeed. Henri Bergson’s 1896 book *Matter and Memory* cited above states that perception is not a construction but a *selection*. The perceiving subject makes that selection in view of her own interests, as a form of *gathering in duration*. Perception is an *act*, of the body and *for* the body as it is positioned in the midst of things to select from, in the now of the act of perception. Hence, this selection takes place in the present. Not only the interests of the perceiver motivate it, but also her memories. The multitude of small figures, only readable on the condition that we abandon the idea of reading for coherence, and instead go for the force of the figural, can be considered a collection of cultural memories of world-cultural diversity.

de figuras que corren y transformaciones ontológicas. Fue posiblemente el primer escultor cuya obra es de un material al que podría aplicarse el calificativo de «histórico». Lidó Rico hace que su gran figura esté pegada a la pared, encarcelada en ella, y sin embargo ocupado activamente en un acto de soplar, o bien, por expresarlo como acción intermedia, respirar: hacia dentro y hacia fuera. El movimiento casi frenético de lo que sucede en esta escultura, y del acto de verla, hace, en efecto, altamente cuestionable la noción de la imagen inmóvil. En su libro *Materia y memoria* de 1896, citado arriba, Henri Bergson afirma que la percepción no es una construcción sino una selección. El sujeto perceptor realiza esta selección en función de sus propios intereses, como una forma de recogida prolongada. La percepción es un acto, del cuerpo y para el cuerpo, estando este ubicado en medio de las cosas entre las que seleccionar, en el ahora del acto de percepción. Por eso, la selección tiene lugar en el presente. La motivan no solo los intereses del perceptor, sino también sus memorias. La multitud de figuritas, que solo podemos leer a condición de que abandonemos la idea de buscar la coherencia y optemos en su lugar por la fuerza de lo figural, puede considerarse una colección de memorias culturales de una diversidad cultural mundial.

Así pues, esta es la participación del cuerpo del espectador. Por tanto, la textura, el color y las dimensiones importan tanto como las figuras, el espacio y la perspectiva; en esto consiste la relevancia de la materialidad mencionada arriba. La percepción es un acto del presente. Tal enfoque podría suponer un presentismo ingenuo —una reducción del tiempo al breve momento del ahora, un *selfie* temporal— si no fuera por la participación de la memoria. Al ocurrir en el presente, la percepción requiere memoria. Como es el interés del sujeto lo que motiva la percepción-selección, una imagen que no estuviera impregnada de imágenes memorísticas no tendría sentido. Tampoco tendría ningún impacto sensorial, ya que percibimos con el cuerpo, además de para él. Por eso, el cuerpo también recuerda. En este sentido, la obra artística bastante «loca» de Lidó Rico puede verse como alusiva a la novela supuestamente narrativa pero en realidad bastante incoherente de Miguel de Cervantes. A esto alude el hecho de soñar gigantes.

Del mismo modo, debido a lo figural, nuestro nuevo lenguaje artístico, la escultura de Lidó Rico es difícil de captar en una

This is, then, the participation of the body of the viewer. Hence, texture, colour, and dimensions matter as much as figures, space, and perspective; this is the relevance of the materiality mentioned above. Perception is an act of the present. This might entail a naïve presentism – a narrowing of time to the brief moment of *now*, a temporal selfie – if it wasn't for the participation of memory. Occurring in the present, perception needs memory. Since it is the subject's interest that motivates the perception-selection, an image that is not infused with memory images would make no sense. Nor would it have a sensuous impact, since we perceive *with* as well as *for* the body. This is why the body also remembers. Lidó Rico's figurative artwork, quite "mad", can in this sense be seen as alluding to Miguel de Cervantes's allegedly narrative but in fact quite incoherent novel. The dreaming up of giants alludes to that.

Similarly, and due to the figural as our new artistic language, Lidó Rico's sculpture is hard to capture in a description. This difficulty invokes the fact that the kind of contemporaneity at stake in this work is not at all bound to figuration. In older work I have made a strong case for the "Caravaggesque" narrativity of supposedly abstract paintings by American painter David Reed. I described that narrativity as "second-person" because of the way the paintings, with no figurativity whatsoever, reach out, through suggested volume, to the viewer. Reed's paintings, like Lidó Rico's wings and flight dialogue, are visually saying "you". The Bernini-appeal of Rico's installation is comparable, in this precise sense, with Reed's Caravaggism. The sensuousness, or what psychoanalyst Christopher Bollas would probably call "sensual intelligence", analogous to his concept of "intelligence of form", of both Reed's and Lidó Rico's work matters more, for the production of contemporaneity in the sense I find important here, than the figuration of the gigantic but clearly unhappy blower and the small, mischievous putti.<sup>25</sup>

One issue that this artwork is clearly deeply engaged with, and that binds the two "inter-ships" of time (pre-posterous) and media (figural) together, is scale. The striking discrepancy between the large head and the small things that exit (or enter) it is further complicated by other discrepancies. The pieces of the puzzle that pop up here and there have almost the size of the

<sup>25</sup> Christopher Bollas 1992 (43). Bollas is a very creative contemporary psychoanalyst whose work resonates quite strongly with Lidó Rico's interrogative sculpture.

descripción. Esta dificultad refleja el hecho de que el tipo de contemporaneidad que está en juego en esta obra no está en absoluto vinculado a la figuración. En trabajos más antiguos he presentado argumentos sólidos a favor de la narratividad «caravaggesca» de pinturas supuestamente abstractas del pintor norteamericano David Reed. He calificado esta narratividad como de «segunda persona» por la manera en que los cuadros, sin figuratividad alguna, tienden la mano al espectador, sugiriendo un volumen. Los cuadros de Reed, al igual que el diálogo de alas y vuelo de Lidó Rico, están diciendo visualmente «tú». El atractivo berniniano de la instalación de Lidó puede compararse, en este sentido preciso, con el caravaggismo de Reed. La sensualidad —o lo que el psicoanalista Christopher Bollas llamaría seguramente «inteligencia sensual», por analogía a su concepto de «inteligencia formal»— tanto de la obra de Reed como de la de Lidó importa más para la producción de contemporaneidad, en el sentido que me parece importante aquí, que la figuración del soplador gigantesco pero claramente infeliz y los pequeños *putti* traviesos.<sup>25</sup>

Una cuestión con la que, claramente, esta obra está profundamente implicada, y que enlaza los dos «inter-ismos» del tiempo (preposterous) y de los medios (lo figural) es la escala. La disparidad llamativa entre la cabeza grande y las cosas pequeñas que salen de (o entran en) ella se complica aún más por otras discrepancias. Las piezas del puzzle que aparecen de pronto aquí y allá son casi del tamaño de las cabezas de los ángeles. Una cabeza que parece una versión en miniatura del propio soplador interviene en el chorro alegre de *putti*, más pequeña que ellos. Una llave, mucho más grande que los ángeles, reposa ominosamente en una planicie, una nube barroca, cerca de la pierna aparentemente grande de uno de las *putti*. Pero por si nos imaginamos que son todos más o menos del mismo tamaño, el ángel inferior, que apenas tiene suelo bajo sus pies colgantes, sujeta un pequeño simulacro de sí mismo y lo mira con asombro. La escala, desde luego, es un elemento espacial. En la instalación de Lidó se convierte en vehículo de la performatividad del espacio. En su incongruencia, es también un modo de cuestionar la distinción entre abstracción y figuración. Resulta que la escala es también una cuestión típica en la escultura barroca. Se trata de una de

<sup>25</sup> Christopher Bollas 1992 (43). Bollas es un psicoanalista contemporáneo muy creativo cuya obra resuena notablemente con la escultura interrogativa de Lidó.



angels' heads. A head looking like a small version of the self of the *soplador* intervenes in the cheerful stream of putti, smaller than they are. A key that is much larger than the angels sits forbiddingly on a plain, a baroque cloud, near the large-seeming leg of one of the putti. But in case we think they are all more or less the same size, the lower angel, barely having ground under its dangling feet, is holding a small simulacrum of itself in its hand, and looks at it with astonishment. Scale is, of course, an element of space. In Lidó's installation it becomes the bearer of the space's performativity. In its incongruity, it is also a mode of questioning the abstraction-figuration distinction. As it happens, scale is a typical question in baroque sculpture as well. This is one of the many ways this contemporary work beckons the historical Bernini. Thus, the play with scale leads us inexorably to the issue of time, intertemporality, and the rejection of the linearity that we are used to endorsing without thinking.

And since this multitude of beings of which our contemporary world consists is swallowed or expelled by a self-portrait, and the self-portrait is so omnipresent in the work that it becomes iconic, I would like to give the artist with his figures together the last word. Lidó himself has beautifully commented on this work. In a presentation for its first display, in December 2019, he stated that:

The man breaks his size at the same time that his scale is magnified, turns on himself and in a frozen gesture he blows, expelling new destinies. The angels populate that exhalation full of symbolic elements that speak to us using pasts to predict future unknown, their self-absorbed faces who were expelled from the celestial are filled with a melancholy that screams, is surprised and strives, betraying their concern for that one handhold reduced to the earthly.

Just keep looking, closely, and reading, as grazing. I rest my case.

las muchas maneras en que esta obra contemporánea apela al histórico Bernini. Así, el juego de escalas nos lleva inexorablemente a la cuestión del tiempo, la intertemporalidad y el rechazo de la linealidad que estamos acostumbrados a aprobar sin pensarlo.

Y como el que engulle o expulsa esta multitud de seres que componen nuestro mundo contemporáneo es un autorretrato, y el autorretrato está tan omnipresente que llega a ser icónico en la obra, me gustaría dar la última palabra al artista con sus figuras. El propio Lidó nos ha dado un hermoso comentario sobre esta obra. En una presentación para su primera exposición, en diciembre de 2019, afirmó lo siguiente:

El hombre rompe su tamaño a la vez que su escala se magnifica, gira sobre sí mismo y en un gesto congelado sopla expulsando nuevos destinos, los ángeles pueblan esa exhalación repleta de elementos simbólicos que nos hablan usando pasados para vaticinar ignotos futuros, sus rostros ensimismados que fueron expulsados de lo celestial se llenan de una melancolía que grita, se sorprende y se esfuerza, delatando su preocupación por ese único asidero reducido a lo terrenal.

Sigue mirando, atentamente, y leyendo... como ramoneando. He dicho.

## References / Referencias

### Adorno, Theodor W.

2003 [1974]. *Can One Live after Auschwitz? A Philosophical Reader*, ed. Rolf Tiedemann, trans. Rodney Livingstone et al. Stanford: Stanford University Press.

### Alphen, Ernst van

2020. *Shame! and Masculinity*, ed. Ernst van Alphen. Amsterdam, Valiz.

2019. "The Performativity of Provocation: The Case of Artur Zmijewski", *Journal of Visual Culture* 18, no. 1: 81-96.

2011. "The Portrait's Dispersal: Concepts of Representation and Subjectivity in Contemporary Portraiture", in *Interfaces: Portraiture and Communication*, ed. Gerardo Mosquera. Madrid: La Fábrica, 47-62.

2009 [2004]. "Opgenomen in abstractie / Absorption dans l'abstrait / Immersed in abstraction / Aufgenommen in die Abstraktion", in *Marian Breedveld*. Deventer: Thieme Art, 2009, 98-119; reprint of "Opgenomen in abstractie", in Breedveld, M. (ed.), *Windstil*. Staphorst: Hein Elferink, 2004, 5-25

2008. "Affective Operations of Art and Literature", *RES: Journal of Anthropology and Aesthetics* 53/54 (Spring/Autumn): 20-30.

### Alphen, Ernst van and Tomáš Jirsa (eds.)

2019. *How to Do Things with Affects: Affective Triggers in Aesthetic Forms and Cultural Practices*, Leiden and Boston, Brill|Rodopi.

### Altieri, Charles

2003, *The Particulars of Rapture: An Aesthetics of the Affects*. Ithaca, NY: Cornell University Press.

### Austin, J. L.

1975 [1962]. *How to Do Things With Words*. Cambridge: Harvard University Press

### Bal, Mieke

2020a. "Thinking in Film", in *Thinking in the World: A Reader*, ed. Jill Bennett and Mary Zournazi. London: Bloomsbury Academic, 173-201.

2020b. *Exhibition-ism: Temporal Togetherness*. The Contemporary Condition, 15. Berlin: Sternberg Press.

2020c. *Don Quijote: Tristes figuras; Don Quijote: Sad Countenances*, Ad Litteram. Murcia: Cendeac.

2018. "Matter Matters", in *The Hysterical Material*, ed. Geof Oppenheimer with Anne Leonard. Chicago: Smart Museum of Art / Soberscove Press, 24-35.

2017. *Emma & Edvard Looking Sideways: Loneliness and the Cinematic*. Oslo: Munch Museum / Brussels: Mercatorfonds; Yale University Press.

2013a. *Thinking in Film: The Politics of Video Installation According to Eija-Liisa Ahtila*. London: Bloomsbury.

2013b. *Endless Andness: The Politics of Abstraction According to Ann Veronica Janssens*. London: Bloomsbury.

2012. "Facing: Intimacy across Divisions", in *The Global and the Intimate: Feminism in Our Time*, ed. Geraldine Pratt and Victoria Rosner. New York: Columbia University Press, 119-44.

2011. "Baroque Matters", in *Rethinking the Baroque*, ed. Helen Hills. Farnham: Ashgate, 183-202.

1999. *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*. Chicago: University of Chicago Press.

Explosiones de información, implosiones de significado y descarga de afectos", 55 -72 in: *Afectos, Historia Y Cultura Visual. Una Aproximación interdisciplinada*. I. Depetris Chauvin and N. Tacetta (eds.), Buenos Aires 2019, Prometeo Libros.

### Bennett, Jill

2012. *Practical Aesthetics: Events, Affects and Art after 9/11*. London: I.B. Tauris

2005. *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art*. Stanford, CA: Stanford University Press.

### Bergson, Henri

1991 [1896]. *Matter and Memory*, trans. Nancy Margaret Paul and W. Scott Palmer. New York, Zone Books.

1983 [1907]. *Creative Evolution*, trans. Arthur Mitchell. Lanham, MD: University Press of America.

### Bernheimer, Charles and Claire Kahane (eds.)

1985. *In Dora's Case: Freud, Hysteria, Feminism*. New York: Columbia University Press.

### Bois, Yve-Alain and Rosalind E. Krauss

1997. *Formless: A User's Guide*. New York: Zone Books.

### Bollas, Christopher

1992. *Being a Character: Psychoanalysis and Self Experience*. New York: Hill & Wang.

### Brinkema, Eugenie

2014. *The Forms of the Affects*. Durham, NC: Duke University Press.

### Bryson, Norman

1994. "Géricault and 'Masculinity'", in *Visual Culture: Images and Interpretations*. ed. Norman Bryson, Michael Ann Holly, and Keith Moxey. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 228-59.

**Damisch, Hubert**

2009. "Remarks on Abstraction", trans. Rosalind Krauss, *October* 127 (Winter): 133–54.

**Deleuze, Gilles**

1994 [1968]. *Difference and Repetition*, trans. Paul Patton. London: Athlone Press.

**Deleuze, Gilles and Félix Guattari**

1987. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. Brian Massumi. London: Athlone Press.

**Descartes, René**

1989 [1649]. *The Passions of the Soul*, trans. Stephen H. Voss. Indianapolis: Hackett.

**Elsen, Albert E. with Rosalyn Frankel Jamison**

2003. *Rodin's Art: The Rodin Collection of the Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University*. New York: Oxford University Press.

**Fer, Briony**

1997. *On Abstract Art*. New Haven, CT: Yale University Press.

**Forneris, Jean**

1993. "L'Objectivation de la subjectivité: le visage dans tous ses états", in *Franz Xaver Messerschmidt, Têtes de caractères*. Nice: Musée d'Art et d'Histoire, 47-50.

**Freud, Sigmund**

1963 [1905]. *Dora: An Analysis of a Case of Hysteria*, intr. Philip Rieff. New York: Collier Books.

**Heidegger, Martin**

1962 [1927]. *Being and Time*, trans. John Macquarrie and Edward Robinson. New York: Harper and Row.

**Hlobil, Tomáš**

2009. "Alexander Gottlieb Baumgarten: Ästhetik", *Estetika* 46, no. 1: 105-10.

**Kandinsky, Wassily**

2001 [1912]. *Concerning the Spiritual in Art*, trans. M. T. H. Sadler. Sedro Woolley, WA: South Bay Books.

**Krauss, Rosalind E.**

1993. *The Optical Unconscious*. Cambridge, MA: MIT Press.  
1977 "Narrative Time: The Question of the *Gates of Hell*", in Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*. Cambridge, MA: MIT Press, 7-37.

**Laplanche, Jean and Jean-Bertrand Pontalis**

1988 [1967]. *The Language of Psychoanalysis*, trans. Donald Nicholson-Smith. London: Karnac Books / Institute of Psycho-analysis.

1985. *Fantasme originaire, fantasmes des origines, origines du fantasme*. Paris: Hachette.

**Lemoine, Serge and Pascal Rousseau (eds.)**

2003. *Aux origines de l'abstraction: 1800-1914*. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux.

**Levinson, Stephen C.**

2004. "Deixis", in *The Handbook of Pragmatics*, ed. Laurence R. Horn and Gregory Ward. Oxford: Blackwell, 97-121.

**Lomas, David**

1999. "Staging Sacrifice: Munch, Picasso, and *Marat*", in *Jacques-Louis David's Marat*, ed. William Vaughan and Helen Weston. Cambridge: Cambridge University Press, 153-79.

**Lyotard, Jean-François**

1971. *Discours, figure*. Paris: Klincksieck.

**Rajchman, John**

1998. *Constructions*. Cambridge, MA: MIT Press

1995. "Another View of Abstraction", in *Abstraction*, ed. Andrew Benjamin, *Journal of Philosophy and the Visual Arts*, 5. London: Academy Editions, 16-25.

**Rilke, Rainer Maria**

2004 [1902; 1907]. *Auguste Rodin*, trans. Daniel Slager, intr. William Gass. New York: Archipelago Books.

**Rodowick, D. N.**

2001. *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*. Durham, NC: Duke University Press.

**Silverman, Kaja**

2003. "All Things Shining", in *Loss: The Politics of Mourning*, ed. David L. Eng and David Kazanjian. Berkeley, CA: University of California Press, 323-42.--- 1996. *The Threshold of the Visible World*. New York, Routledge.

**Slifkin, Robert**

2012. *Bruce Nauman: Going Solo*. Portland, OR: Companion Editions.

2011. "Now Man's Bound to Fail, More!". *October* 135 (Winter): 49-69.

**Steinberg, Leo**

2007 [1962]. "Rodin", in Leo Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*. Chicago: The University of Chicago Press, 322-403.

*NOCTURNO DE APALANCADOS / 2020*

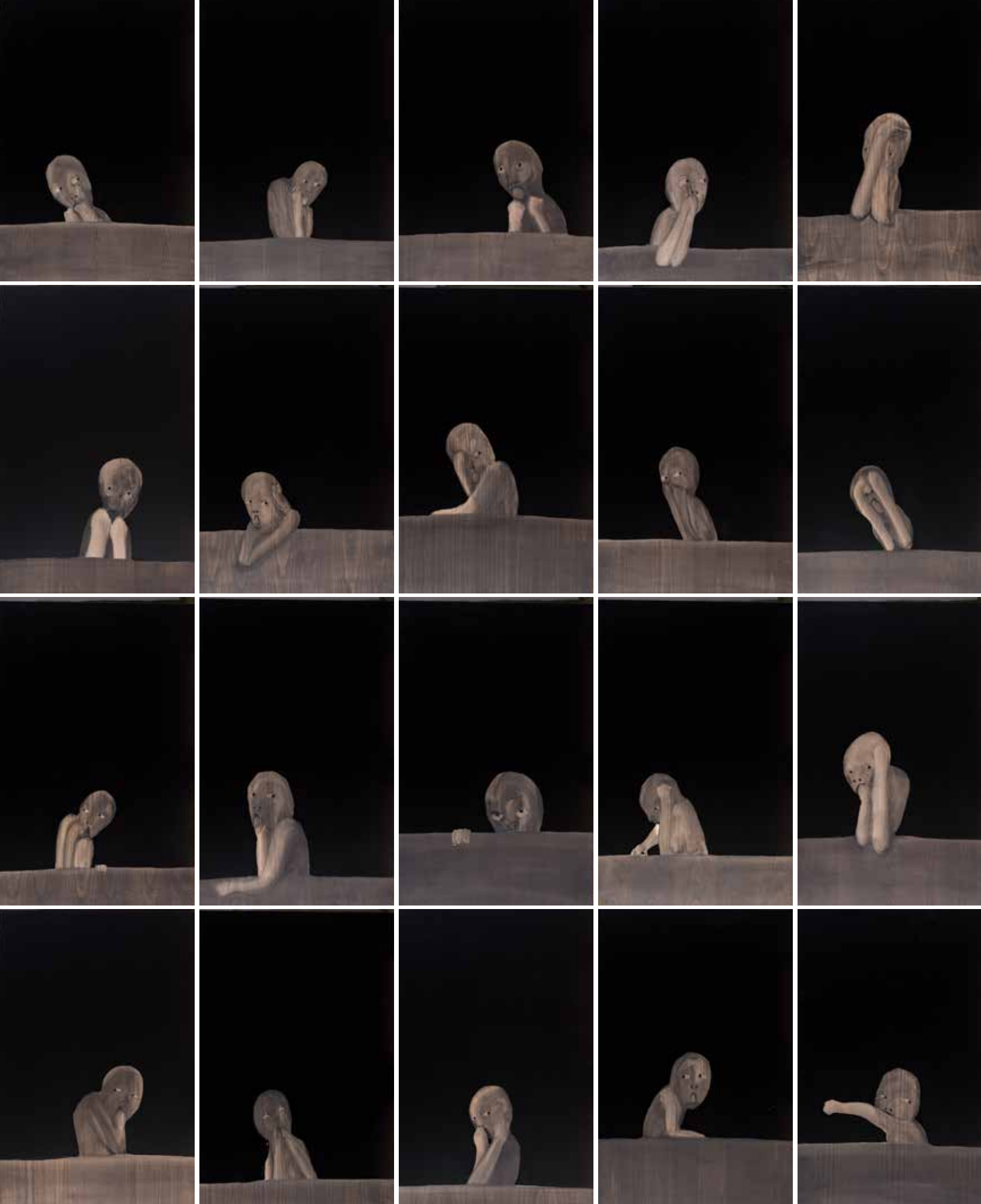






















*EL SOPLADOR / 2019*





























*ACHICADORES DE CIELOS / 2020*



















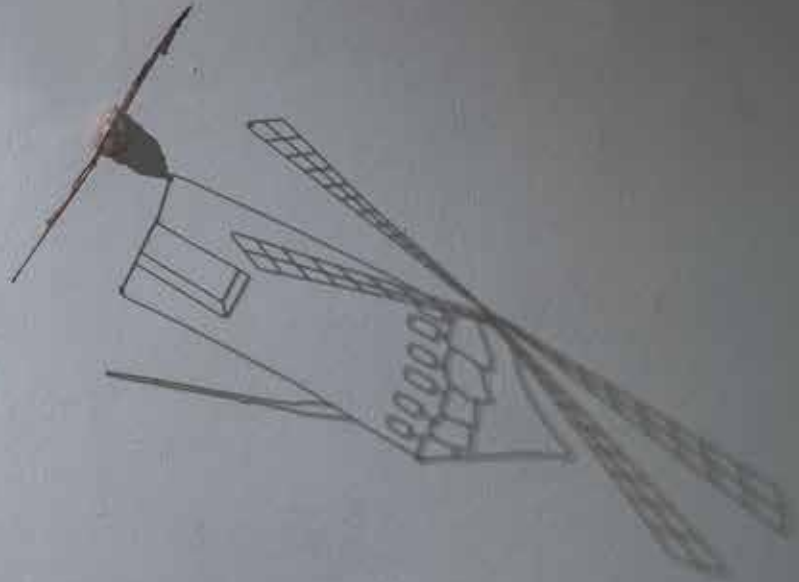
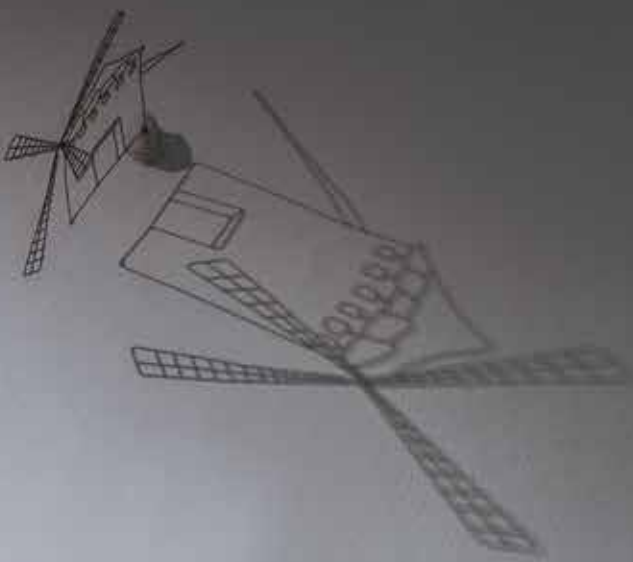
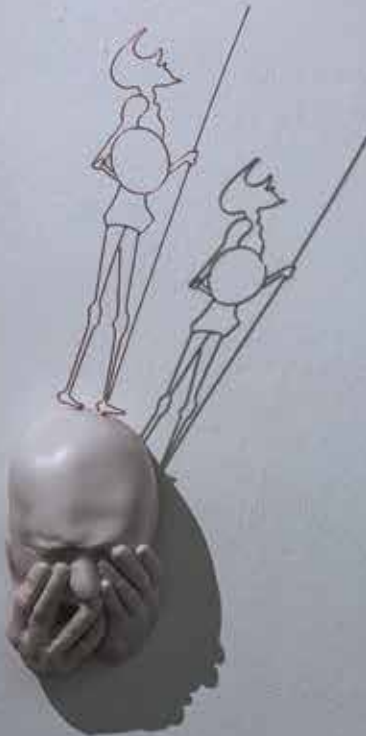




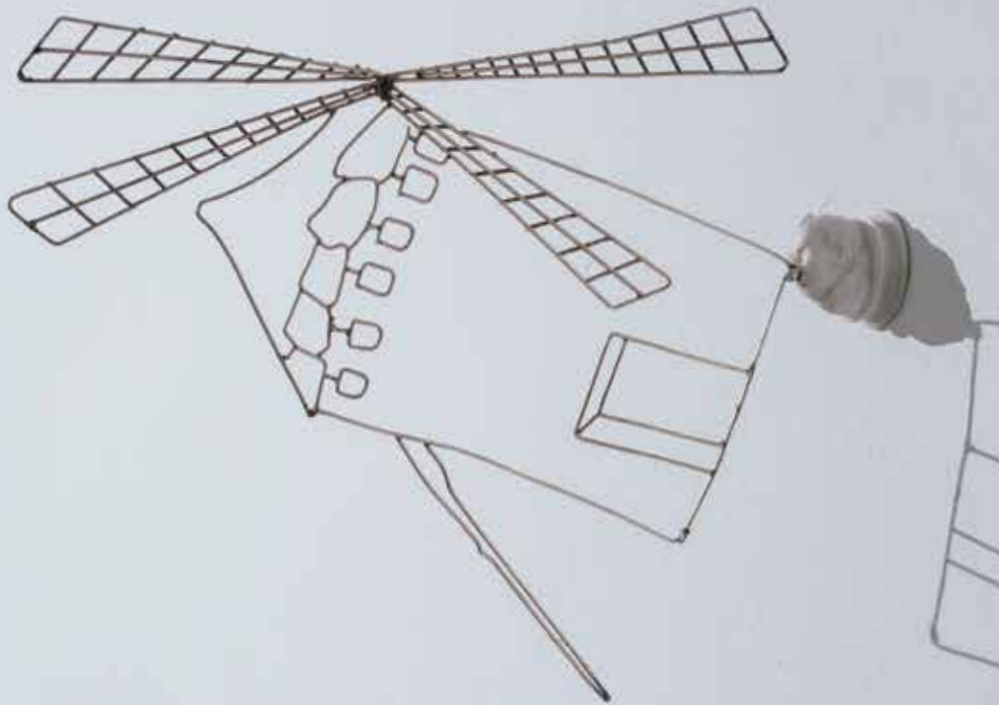
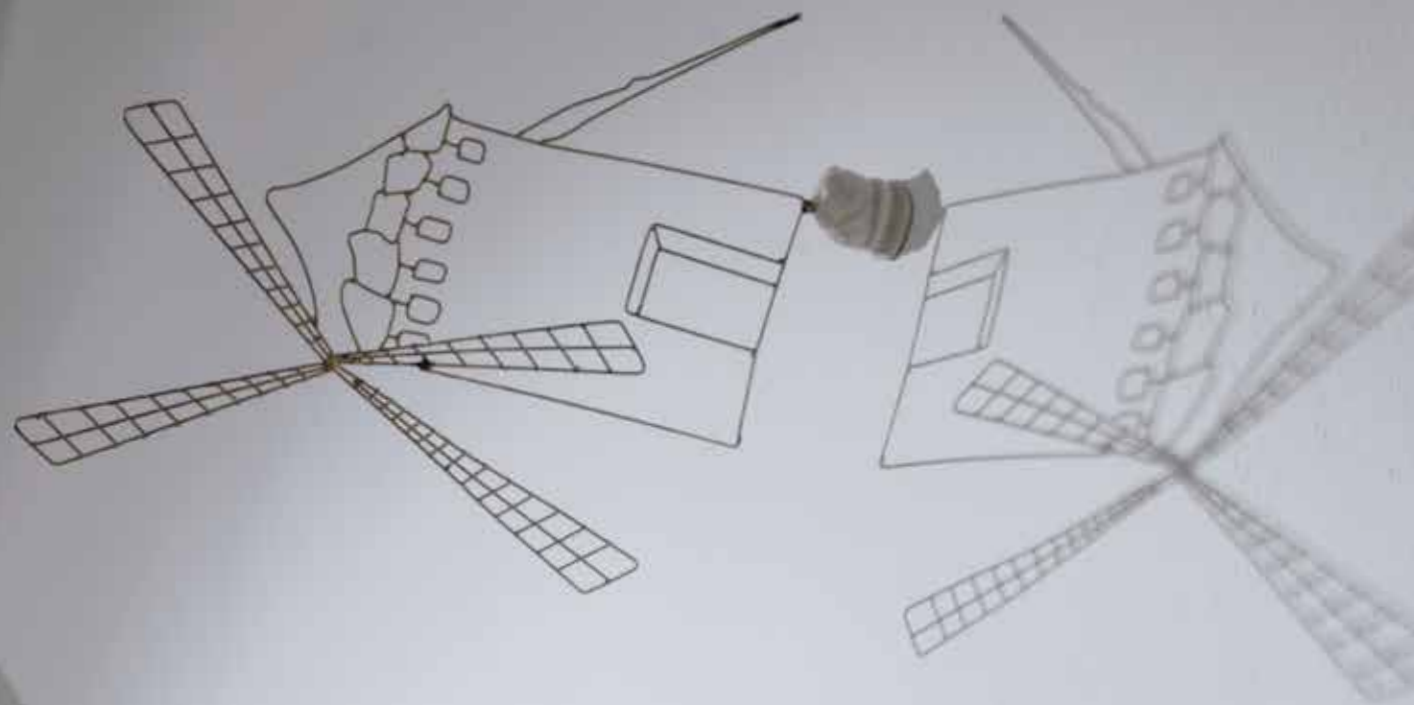


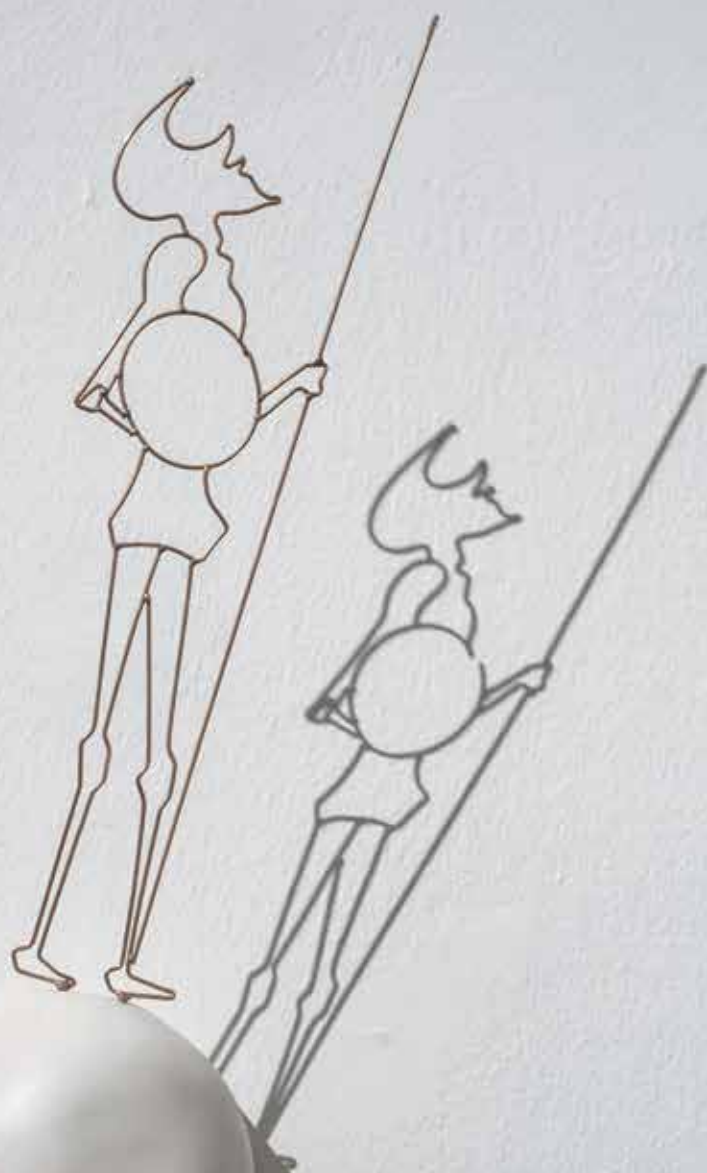


*AUTORRETRATO SOÑANDO GIGANTES / 2020*









*SÍSIFO / 2020*





















*LOS IDIOTAS / 2020*













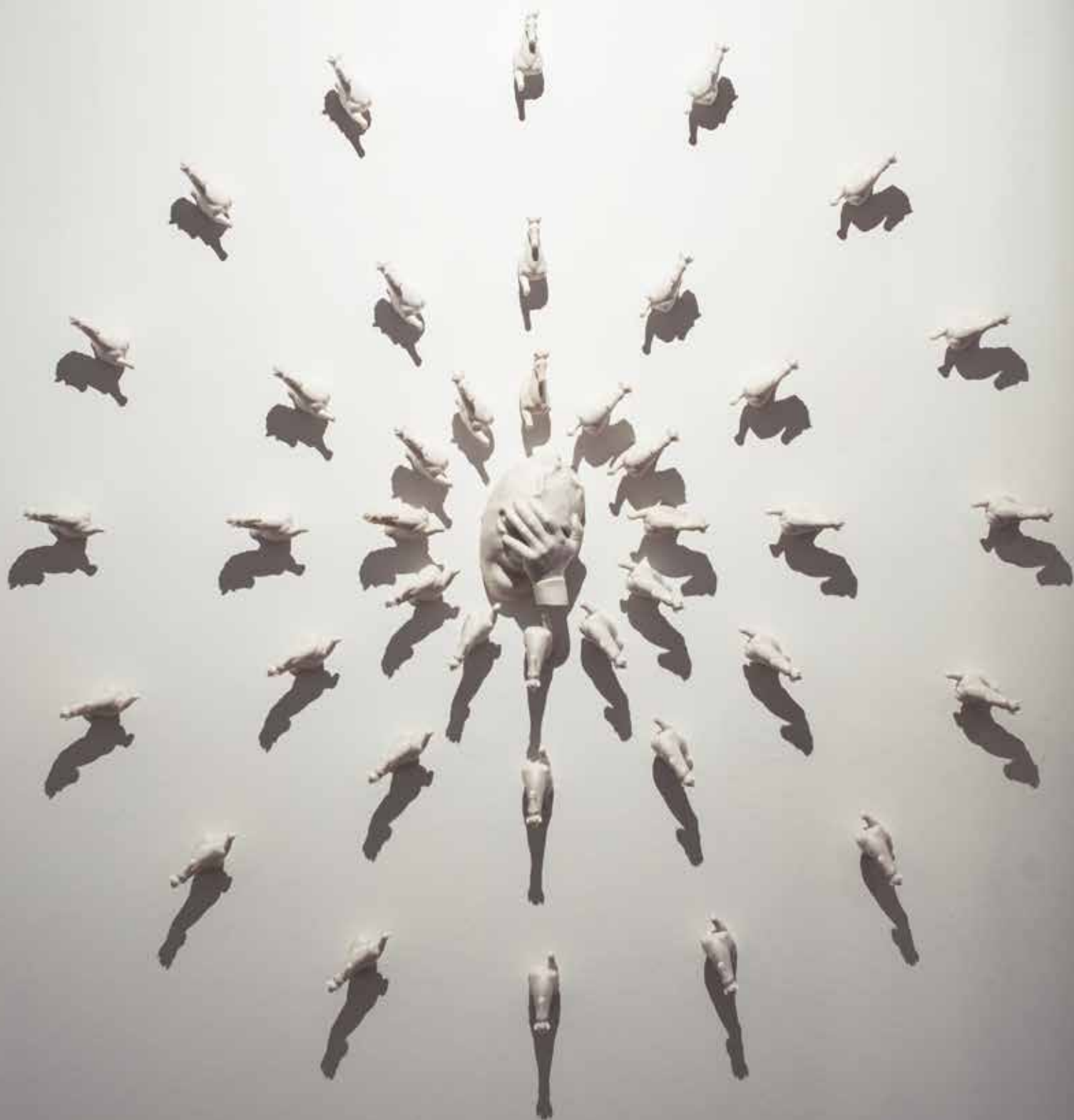


*AUTORRETRATO SOÑANDO CUADRIGAS / 2020*











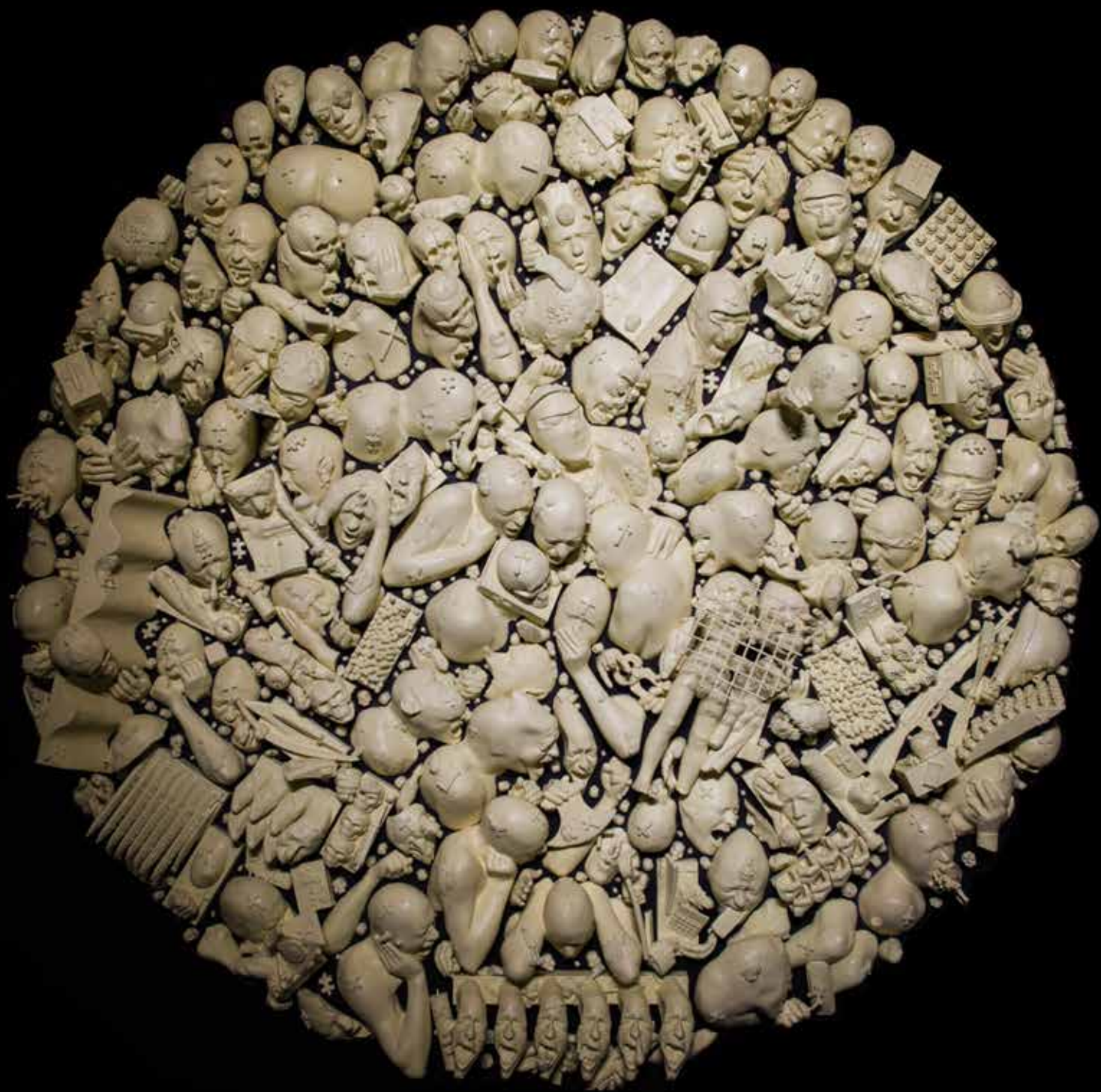


*AUTORRETRATO DANDO DE BEBER A LOS FLAMENCOS / 2020*

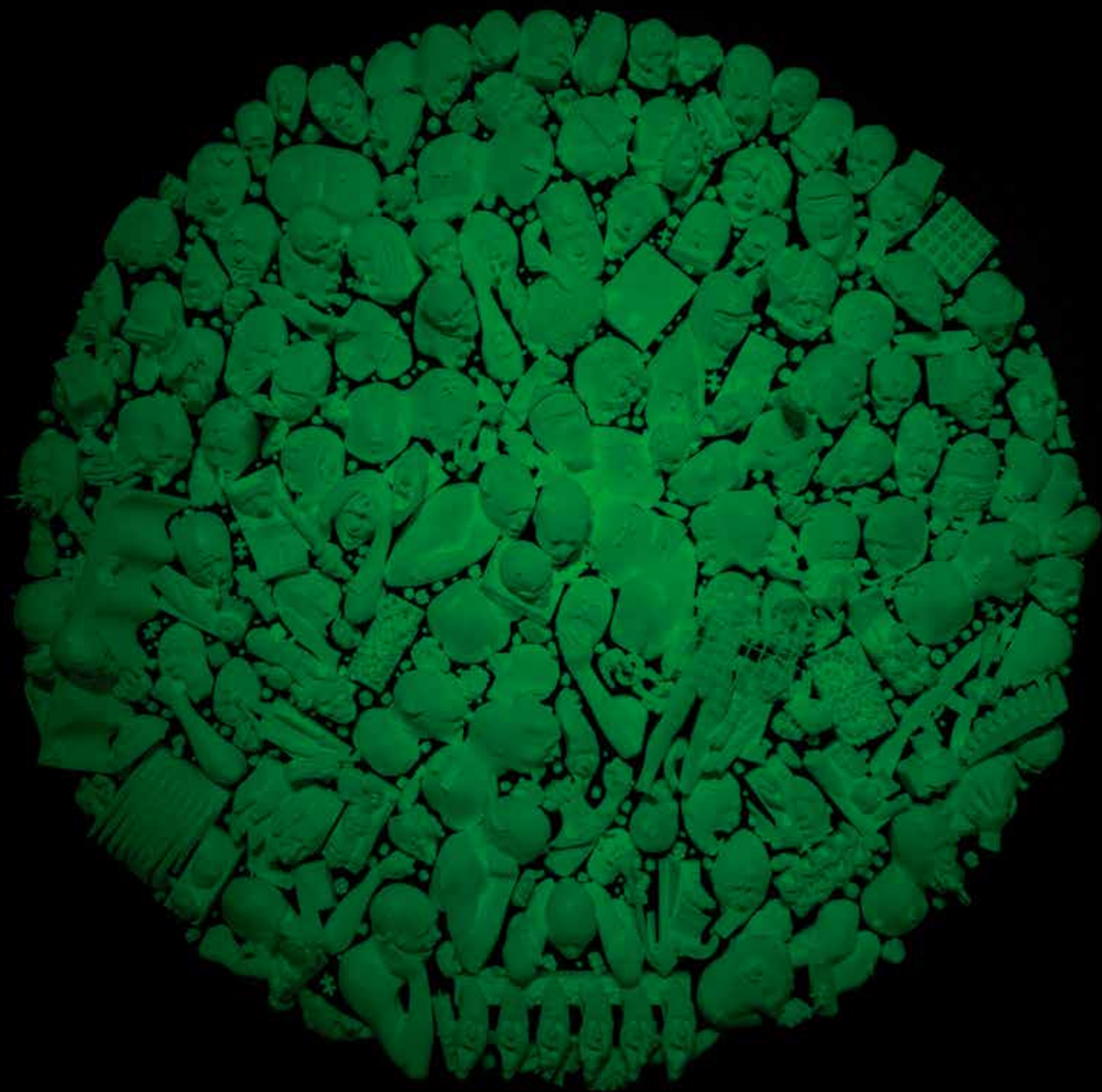




TONDO / 2020





















*EL DUELO / 2020*









**LIDÓ RICO**

España (Spain) / Yecla / Murcia / 1968

1990 Escuela Superior de Bellas Artes de París. Francia.  
1991 Licenciado en Bellas Artes. U. P. Valencia

## EXPOSICIONES INDIVIDUALES

### SOLO EXHIBITIONS

**2021**

*Tu vuelo, mis Alas.* Sala Iglesia de Verónicas. Murcia.\*

**2020**

*Introspecciones.* Centro Cultural Ex Capilla de Guadalupe. Ciudad de México.

*Arqueologías del Aire.* Museo Arqueológico de Asturias.\*

**2019**

*Dinamic Connections and Inner Landscapes.* Galería Luisa Catucci. Berlín. Alemania

*Brain inside (out).* Galería Carol. Budapest. Rumanía.

*El Soplador.* Zona 201. Murcia.\*

**2018**

*Nature Connection.* Sala de Exposiciones Edificio Histórico. Universidad de Oviedo. Asturias.

*El Paisaje de la Memoria.* Hospital Virgen de la Caridad. Cartagena.

**2017**

*Brain Trails.* Galería Luisa Catucci. Berlin. Alemania.

*Do you have an idea ? .* RenArt Sanat Gallery. Estambul. Turquía.

*Corpus.* Museo Regional de Arte Moderno. Cartagena. Murcia.\* Palacio Aguirre. Cartagena. Murcia.\*

**2016**

*Inestablos " .* MUA. Museo de la Universidad de Alicante.  
\**The Wedding.* Sala Capilla. Edificio de la Convalecencia. Rectorado, Universidad de Murcia.\*

*Miró – Lidó .* Galería Imaginart. Barcelona.\*

*Chimaera" .* Galería Hans & Fritz Contemporary. Barcelona.

**2015**

*¿A partir de cuantos nudos puedo navegar? .* EMAT. Espai Metropolità d Art Torrent. Valencia.\*

*Histoire des Hommes Volants.* Palacio Almudí. Murcia.\*

*El desafío de la mirada: Esculpir la idea.* Proyecto Huellas. Sala Belluga. Fundación Cajamurcia. Murcia.\*

*Medidas para Respirar .* Festival Imagina. Museo Municipal de San Javier.

**2014**

*Cuando el cuerpo quiere quedarse.* Palau Altea. Alicante

**2013**

*Geografías.* Galería Sicart. Villafranca del Penedés. Barcelona.

*Tormentos.* Fundación Antonio Pérez. Centro de Arte Contemporáneo. Cuenca\*

*Nautas y Privados" .* Museo de Obra Gráfica San Clemente. Cuenca.\*

*Atrapados.* Sala de Vitrinas. Museo de Obra Gráfica. San Clemente. Cuenca.\*

**2012**

*Wlobal Warming.* Galería Fernando Latorre. Madrid.

**2011**

*Curso Legal.* Museo Barjola. Gijón.\*

**2010**

*Ex-Cultura.* Fundación José García Jiménez. Murcia.\*

*Ex-Cultura.* Museo de Bellas Artes. Murcia.\*

*Cobertura de Ánimas.* Fundación José García Jiménez. Murcia.\*

**2009**

*Flags.* Galería Fernando Latorre. Madrid.\*

**2008**

*Noctilucos.* Espai Quatre. Palma de Mallorca.\*

**2007**

*Anónimos.* Galería Artnueve. Murcia.

*Succión Amarillo Victoria.* Escultura exterior. Teatro Victoria. Blanca. Murcia.\*\*

*Exvotorio.* Peregrinatio. Ermita de los Dolores. Sagunto.\*

**2006**

*Glups.* Galería Fernando Latorre. Madrid.

*La mirada plural.* Real Academia de España. Roma.\*

*Secadero de Pensamientos.* Palacio de San Esteban. Murcia.\*

*Glup de Aéreos.* Sala Robayera. Ayuntamiento de Miengo, Cantabria.\*

**2005**

*Reds.* Galería Mixed Media. Shizuoka. (Japón).

Galería Christopher Cutts. Toronto. (Canadá).

Seleccionado por el Ministerio de Asuntos Exteriores para representar a España en la XXIII Bienal de Alejandría.

Galardonado con el Gran Premio XXIII Bienal de Alejandría.

*Pensamientos.* XXIII Bienal de Alejandría. Museo de Arte Moderno de Alejandría. Egipto.\*

**2004**

*Explorer 515-516.* Galería Fernando Latorre. Madrid.\*

*Locutorios.* Sala de exposiciones Consistorio de San Marcelo. León.\*

*Peregrino.* Fachada del Consistorio de San Marcelo. León.\*\*

Galería Fernando Silió. Santander.

*Envirospheres.* Galería Mssohkan. Kobe (Japón).

**2003**

*Ambiências.* Galería Minimal Arte Contemporánea. Oporto.

*Apegos.* Galería María Llanos. Cáceres.

*Provisionario.* Horno de la ciudadela. Pamplona.\*

**2002**

*Revisões.* Galería Minimal Arte Contemporánea. Oporto.

*Sumergidos.* Museo de la Universidad de Alicante.\*

*Con-texto.* Galería Fernando Latorre. Zaragoza.\*

*No Lugares.* Fundación La Caixa. Tarragona.

*Atmósferas.* Palacio Aguirre. Cartagena\*.

*Fillites.* Galería Vértice. Oviedo.

**2001**

*Vertidos.* Galería Tráfico de Arte. León.

Honorable Mention. VI International Biennial of Drawing and Graphic Arts, Győr. Hungría.

**2000**

*Tampoco es seguro el sueño.* Galería Magda Bellotti. Algeciras.

**1999**

*Tránsito 1999.* Stand Galería Espacio Mínimo. Toledo.

*The showerfighters.* Palacio Almudí. Murcia.\*

*Retornos.* Galería Caracol. Valladolid.

**1998**

*Campo de Batalla.* Palacio de Abrantes. Universidad de Salamanca.

**1997**

*Fisionomías.* Galería Palma Dotze. Villafranca del Penedés (Barcelona).

Festival internacional de Arte Ciudad de Medellín 1997.

Salón Internacional de Artes Plásticas. Bienal Internacional. Medellín (Colombia).\*

*Vampirium Spectrum*. Galería Espacio Mínimo. Murcia.

**1996**

Cohen/Berkowitz Gallery, Kansas City (USA).

*Optical Dreams*. Galería Tabea Lamgenkamp. (Dusseldorf).

*Mutilations*. Sala Carlos III. Universidad Pública de Pamplona\*

*Reluctantes*. Galería Espacio Mínimo. Murcia.

*Escisiones Circulares*. Galería DV. San Sebastián.

**1995**

*Sèmeur éternel*. Galería Espacio Mínimo. Murcia.

*Sur un Destin*. Galería Ferrán Cano. Palma de Mallorca.

*Fragmentos*. Galería Ad Hoc. Vigo (Pontevedra).

*Revisiones y Mutaciones*. Galería Ferrán Cano. Barcelona.

**1994**

*Tránsitos*. Galería Delpasaje. Valladolid.

*Parafine Aerialist*. Galería Emilio Navarro. Madrid

**1993**

*Luminarias*. Galería Mácula. Alicante.

*Rotación Inestable*. Galería Fúcares. Almagro (Ciudad Real).

**1992**

*Parmi Nous*. Club Diario Levante. Valencia\*.

*Silencio Nepal*. Galería Espacio Mínimo. Murcia.

Seleccionado por la Comunidad Autónoma de Murcia para la escultura exterior del Pabellón de Murcia, *El Martirio de San Miguel*. Exposición Universal de Sevilla. EXPO'92 \*\*

**1991**

*Del Lenguaje de Las Piedras*. Galería Rita García. Valencia.\*

*Où ten test acier*. Galerie Hensel & Reifferscheidt. Colonia (Alemania).

*Ignorés*. Galería Espace Flon. Lausanne (Suiza).

**1989**

Spazio Viola. Breccia (Italia).

\*\* Proyectos en espacios públicos (Projects in public space)

## EXPOSICIONES COLECTIVAS

### GROUP EXHIBITIONS

**2021**

*Tra color che sono sospensi*. Luisa Catucci Gallery. Berlín

**2020**

*Tráfico de Arte*. Galería. Ciudad y periferia. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. MUSAC. \*

*Solo existe si hay alguien que lo observa*. Sala de Armas de la Ciudadela. Pamplona

**2019**

*La identitat perduda. el rostre, colección OlorVisual*. Museo Can Mario. Fundación Vila Casas. Girona.\*

*Hispanic Bronzes, The New Silk Route*. Zona 201. CIFTIS 2019. Pekin. China

*201 Art Exhibition, Hispanic Bronzes*. Postal Building Yuyuan Road. Shanghai. China.

**2018**

11 th FENS. Federation of European Neuroscience Societies. Forum of Neuroscience. CityCube Berlín. Alemania.

*Latitud Roballera*. Las Casas del Águila y la Parra. Santillana del Mar, Cantabria \*

*Artists in summer*. Galería Imaginart. Barcelona.

*Positions Berlin Art Fair*. Galería Luisa Catucci. Berlín \*

*Materia y forma*. Galería MA Arte Contemporáneo. Palma de Mallorca.

ArtVerona. Galería Luisa Catucci. Verona. Italia \*

**2017**

*The Little Match Girl*. Galería Hans & Fritz. Barcelona.

Scope Basel 2017. Galería Luisa Catucci. Basilea. Suiza\*

*Dibujo contemporáneo. El muro y la Lima*. MA Arte Contemporáneo. Palma de Mallorca.

Artbocaraton. 2017. Galería Imaginart. Boca Raton. Miami.

*Nuestros artistas*. Galería Imaginart. Bogotá. Colombia

*Mare Nostrum*. Galería MA Arte Contemporáneo. Palma de Mallorca

**2016**

*The Winter Tale*. Galería Hans & Fritz Contemporary. Barcelona.

*Infernofilia*. Fábrica Braço de Prata. Lisboa. Portugal. \*

*Vanidades, intelecto y espiritualidad*. Centro del Carmen. Valencia. \*

*Views*. Ritz Carton Bahrain. Manama. King of Bahrain. Emiratos Árabes. \*

*En un silenci quiet. Paisatges*. Llotja de Sant Jordi. Alcoy. \*

**2015**

Barcú 2015. Feria internacional de Arte y Cultura. Galería Imaginart. Bogotá. Colombia\*

*Stamina*. Galería Hans & Fritz Contemporary. Barcelona.

*Paisajes Protegidos: de Folquer a Sao Paulo*. Colección Ars Citerior. Museo de Bellas Artes de Castellón\*.

Art Cartagena 2015. Galería Imaginart. Cartagena de indias. Colombia

*Officium*. Galería Miguel Piqueras. Godella. Valencia.\*

Art Lima 2015. Galería Imaginart. Lima. Perú. \*

*La Verdad con el Arte*. Sala Velázquez. Museo Ramón Gaya. Murcia.\*

**2014**

*Dibujos Inéditos en la Colección del IVAM*. Instituto Valenciano de Arte Moderno. IVAM. Valencia\*

India Art Fair 2014. New Delhi. Galería Imaginart. India

*Bombas de Racimo*. Just Sized. Colegio Oficial de Arquitectos. Madrid.\*

Art Lima 2014. Galería Imaginart. Lima. Perú.\*

Intramurs. Festival per l'Art a València. Valencia.

Odeón Bogotá 2014. Feria de Arte Contemporáneo. Galería Imaginart. Colombia.

**2013**

*Arte y espiritualidad*. Instituto Valenciano de Arte Moderno. IVAM. Valencia\*

Asia Contemporary Art Show. Galería Imaginart. Hong Kong. Contex Art Miami. Galería Sicart. Miami.

Fia Caracas 2013. Galería Imaginart. Venezuela.

Odeón Bogotá. 2013. Feria de Arte Contemporáneo. Galería Imaginart. Colombia.

**2012**

*Surtidores y Licuados*. Galería Fernando Latorre. Madrid\*

Contex Art Miami. Galería Sicart. Miami.

*Sala 0*. Galería Vértice. Oviedo. Asturias.

**2011**

*Mis amigos y yo antes de la resurrección*. Galería Fernando Latorre. Madrid.\*

Premio Ciudad de Palma "Antoni Gelabert" de Artes Visuales

2010. Casal Solleric. Palma de Mallorca.\*  
ArteBa 2011. Galería Sicart. Buenos Aires. Argentina.  
Swab 2011. Galería Sicart. Barcelona.  
Pinta Londres 2011. Galería Sicart. Londres.  
*Dime que me quieres aunque sea verdad.* Galería Sicart. Vilafranca del Penedés.  
Colección Ayuntamiento de Pamplona. Casa del Almirante. Fundación María Forcada. Tudela. Navarra.

#### 2010

*El arte del desnudo.* Centro Cultural San Marcos. Toledo.\*  
*La memoria en el laberinto.* Centenario de Miguel Hernández. Palacio de Congresos Ciudad de Elche.\*  
Hot Art Fair. Galería Fernando Latorre. Basel. Suiza.\*  
*25 años Muestra de Arte Injuve.* Círculo de Bellas Artes, Antigua Fábrica de Tabacos. Madrid.\*

#### 2009

*Impacte!.* Fundación Vall Palou. Lleida.\*  
*Psicótico.* Galería Fernando Latorre. Madrid.\*  
*XX artistas de la nueva figuración.* Palacio Almudí. Murcia.\*  
*Paisatge. Mirades Contemporanies.* Centro Municipal de Exposiciones. Elche. Alicante.\*  
*Space.* 10th Internacional Bienal of Drawing and Graphic Art. Városi Művészeti Múzeum. Győr. Hungría.\*  
Sala de exposiciones Caja Duero. Palencia.\*

#### 2008

*Los colores del Pop art.* Centro Cultural Puerta Real. Granada\*  
Galería Vértice. Oviedo.

#### 2007

*pOp Art.* Caja Vital Kutxa. Vitoria-Gasteiz. Álava.\*  
*El Pop Art.* Bancaja. Castellón.\*  
Galería Artcore. Toronto. Canadá.  
*Gabinete de crisis.* Galería Fernando Latorre. Madrid.  
*Salzillo XXI.* Iglesia de Verónicas. Murcia.\*

#### 2006

*Peripheries of the body. New art from Spain.* White Box. New York. USA.\*  
*Peripheries of the body.* Museo de Bellas Artes. Murcia.\*  
Toronto International Art Fair. 2006. Stand Galería Fernando Latorre. Toronto, Canadá.\*  
IV Salón de la Crítica. Sala Caballerizas de los Molinos del Río. Murcia.  
*El arte del desnudo.* Caja Canarias. Tenerife.\*  
*El arte del desnudo.* Caja Canarias. Gran Canaria.\*

#### 2005

CIGE. China International Gallery Exposition. Galería Mssohkan.  
China World Trade Center. Beijing. China.\*  
*Mensajes cruzados. Parlamentar con lo Real en el Tiempo.* Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Artium. Vitoria.\*  
*Diez años de adquisiciones en Arco.* Sala de Armas de la Ciudadela. Pamplona.\*  
Galería Vértice. Oviedo.  
Toronto International Art Fair. 2005. Stand Galería Fernando Latorre. Toronto, Canadá.\*  
*Robatoris.* 8º Bienal Martínez Guerricabeitia. Museo de la Ciutat. Valencia.\*

#### 2004

*Era uma vez... numa rua do Porto.* Fórum cultural de Cerveira. Vila Nova de Cerveira. Portugal.\*

Galería Vértice. Oviedo.  
Contemporánea-Arte. Colección Pilar Citoler. Sala Amos Salvador, Cultural Rioja. Logroño.\*  
*El collage, un encuentro.* Antigua lonja. Ayuntamiento. Elche.\*  
ArteSantander 2004. Stand Galería Fernando Silió. Santander.  
Art Scene Warehouse. Shanghai. China.

#### 2003

*La Piedra de Toque.* Galería Fernando Latorre. Madrid.\*  
ARCO 03. Stand Galería Vértice. Madrid.\*  
Adquisiciones Recientes (2001-2002). Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Artium. Vitoria.  
*Historia de la fotografía en la Región de Murcia 1863-2003.* Sala de Verónicas. Murcia.\*  
*Fronteras.* Fundación Sancho el Sabio. Caja Vital Kutxa. Vitoria.\*  
Foro Sur. Feria Iberoamericana de arte contemporáneo. Stand Galería María Llanos. Cáceres.  
Pequeño Formato". Galería Fernando Latorre. Zaragoza.

#### 2002

ARCO 02. Stand Museo de la Universidad de Alicante. Stand Galería Minimal Arte contemporánea. Madrid.\*  
*Objetos de Autor.* Bienal de Cerveira. Vila Nova de Cerveira. Portugal.  
Artesantander 2002. Stand Galería Fernando Latorre. Santander.

Arte Lisboa 2002, Stand Galería Minimal. Stand Galería María Llanos. Lisboa, Portugal.\*  
Hotel y Arte 2002, Stand Galería Fernando Latorre. Stand Galería María Llanos. Sevilla.  
Galería Vértice. Oviedo. Galería Minimal. Oporto, Portugal.

#### 2001

*Confluencias, El desafío de la mirada.* Galería Fernando Latorre. Zaragoza.\*  
*Art A L`Hotel 200.* Stand galería Fernando Latorre. Valencia.  
VI International Biennial Of Drawing And Graphic Arts. Győr, Hungría.\*  
Hotel y Arte 2001, Stand Galería Fernando Latorre. Sevilla.  
Certamen de artes plásticas Ciudad de Palencia. Fundación Díaz Caneja. Palencia.\*  
Certamen Caja España de escultura 2001. Itinerante. Castilla Leon.\*  
Arte Lisboa 2001, Stand Galería Minimal. Lisboa, Portugal.

#### 2000

*Clones* Galería Espacio Mínimo. Murcia.  
ARCO 00. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid.\*  
M.A.F. Maastricht Art Fair. Stand Galería Espacio Mínimo. Maastricht (Holanda).  
Art Chicago 2000. Stand Galería Espacio Mínimo. Chicago.

#### 1999

ARCO 99. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid.\*  
San Francisco International Art Exposition 1999.  
Stand Galería Espacio Mínimo. San Francisco (USA).\*  
Hotel Y Arte 1999. Stand Galería Espacio Mínimo. Sevilla.\*  
Riparte 1999. Stand Galería Espacio Mínimo. Roma (Italia).\*

#### 1998

The Gramercy International Contemporary Art Fair. Stand Galería Espacio Mínimo. Miami (USA).  
ARCO 98. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid.\*  
Art Brussels 1998. Stand Galería Espacio Mínimo. Bruselas (Bélgica).\*



Art Chicago 1998. Stand Galería Espacio Mínimo. Chicago.\*  
The Gramercy International Contemporary Art Fair. Stand Galería Espacio Mínimo. New York (USA).  
Art Forum Berlin 1998. Stand Galería Espacio Mínimo. Berlín.\*  
Hotel Y Arte 1998. Stand Galería Espacio Mínimo. Sevilla.\*  
The Gramercy International Contemporary Art Fair. Stand Galería Espacio Mínimo. Los Angeles (USA).

#### 1997

The Gramercy International Contemporary Art Fair. Stand Galería Espacio Mínimo. Miami (USA).  
ARCO'97. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid.\*  
The Gramercy International Contemporary Art Fair. Stand Galería Espacio Mínimo. New York (USA).  
Expoarte Guadalajara 97. Stand Galería Espacio Mínimo. Guadalajara (Méjico).\*  
FIAC 97. Stand Galería Espacio Mínimo. París (Francia).\*  
The Gramercy International Contemporary Art Fair. Stand Galería Espacio Mínimo. Los Angeles (USA).

#### 1996

*Caos em expansao*. Galeria Por Amor á Arte. Oporto (Portugal).\*  
ARCO 96. Stand Galería Espacio Mínimo y Galería Tabea Lamgenkamp. Madrid.\*  
Art Chicago 1996. Stand Galería Espacio Mínimo. Chicago.\*  
Liste 96-The Young Art Fair in Basel. Stand Galería Espacio Mínimo. Basilea (Suiza).  
Riparte 96. Stand Galería Espacio Mínimo. Roma (Italia).\*  
Expoarte Guadalajara 96.  
Stand Galería Espacio Mínimo. Guadalajara (Méjico).\*  
Arte Primitivo/Arte Contemporáneo. Gobierno de Cantabria (Itinerante).\*  
The Gramercy International Contemporary Art Fair. Stand Galería Espacio Mínimo. Los Angeles (USA).

#### 1995

*Paper view*. Cohen/Berkowitz Gallery. Kansas City (USA).  
ARCO 95. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid.\*  
Art Chicago 1995. Stand Galería Espacio Mínimo. Chicago.\*  
Art Cologne 1995. Stand Galería Espacio Mínimo y Galería Tabea Lamgenkamp Colonia (Alemania).\*  
Mostra Contemporary Art. 1995. Novo Aviz Trade Center. Oporto (Portugal).\*  
*Artistas jóvenes en los fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Centro Wilfredo Lam. La Habana (Cuba).\*

#### 1994

ARCO 94. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid.\*  
Artissima 1994. Stand Galería Espacio Mínimo. Turin (Italia).\*  
Art Cologne 1994. Stand Galería Espacio Mínimo. Colonia.\*

#### 1993

*Étade des lieux*. Espace Flon. Lausanne (Suiza).

#### 1992

*Dibujar en Murcia*. Pabellón de Murcia.\* Exposición Unversal de Sevilla. EXPO'92.  
*Tres propuestas plásticas para el próximo milenio*. Pabellón de Murcia. EXPO'92. Sevilla.\*  
*XX. Un Siglo de Arte en Murcia*. Salas del Arenal. Sevilla.\*  
Art Import. Rheinuhafen, Agripinawert 6. Colonia.

#### 1991

*Artistas Murcianos en Barcelona*. Casa Elizalde. Barcelona\*.

#### 1990

*Jóvenes Creadores de Artes Plásticas*. Sala de Exposiciones

de San Esteban. Murcia.\*

*Muestra de Arte Joven*. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid.\*

*Cero en Conducta*. Galeria Xerea. Valencia

#### 1989

*Murcia joven*. Asamblea Regional. Cartagena. Comunidad Autónoma de Murcia. (Primer premio de pintura).\*  
*Murcia joven*. Fundación Cajamurcia. Madrid\*  
*Lo que hay que ver* Galería Espai Lucas. Gandía.\*

\* Catálogo (Catalogue)

### OBRA EN COLECCIONES PUBLIC COLLECTIONS

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid.  
Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Álava Artium.Vitoria.  
Colección Shaikh Rashid Bin Khalifa Al Khalifa. Bahrain.  
Instituto Valenciano de Arte Moderno. IVAM. Valencia.  
Municipal Museum of Art. Győr. Hungría.  
Museo de Arte Moderno. Alejandría. Egipto.  
Colección Testimoni. La Caixa. Barcelona.  
Colección Real Academia de España. Roma. Italia.  
Fundación Mssohkan. Japón.  
Museo de la Universidad de Alicante. Alicante.  
Colección JASP. México, D.F.  
Colección Instituto de la Juventud. Madrid.  
Colección Pública Ayuntamiento de Pamplona.  
Colección Universidad de Salamanca.  
Museo Regional de Arte Moderno. Cartagena. Murcia.  
Colección Banco de España. Madrid.  
Colección Ayuntamiento de Murcia.  
Colección Club Diario Levante. Valencia.  
Museo de Bellas Artes de Murcia.  
Colección Comunidad Autónoma de Murcia.  
Colección TransArt& Co La Naval. Cartagena. Murcia.  
Colección Ayuntamiento de Belleguard. Valencia.  
Colección Caja de Ahorros de Murcia.  
Colección Tesorería General de la Seguridad Social. Murcia.  
Colección CIRCA XXI, Pilar Citoler. Madrid.  
Colección Fundación de Victimología. FUNVIC. Murcia.  
Colección Ernesto Ventós Omenes. Barcelona.  
Colección Ayuntamiento de León.  
Fundación Miloud Chaabi. Rabat. Marruecos.  
Colección Ayuntamiento de Blanca. Murcia.  
Colección Universidad de Oviedo.  
Colección Martínez-Lloret. Altea. Alicante.  
Fundación José García Jiménez: Murcia.  
Colección Municipal del Ayuntamiento de Miengo. Cantabria.  
Colección Ayuntamiento de Yecla  
Colección Centro Hernandiano. Elche. Alicante.  
Colección Fundación Cajamurcia.  
Fundación Antonio Pérez. Cuenca.  
Collezione Acacia. Turín.  
Colección Teatro Olympia. Valencia.  
Colección Hospital Virgen de la Caridad. Cartagena.  
Colección Ars Citerior. Valencia.  
Colección Instituto Murciano de Investigación Biomédica.  
Colección Universidad de Murcia.

COBERTURA DE ÁNIMAS

MANOS 1996

BRAIN INSIDE (OUT)

LIDÓ RICO



MUTE

CAJAS ESPERANDO ÁNGELES

EL RELOJ

OTRO RELOJ

JOSÉ LUIS MONTERO

DONDE SE CUECE TODO



ATMÓSFERA

EXVOTORIO



Este libro se editó con motivo de la exposición  
de Lidó Rico en la Sala Verónicas de Murcia, para  
su composición se emplearon las tipografías:

Myriad Pro, Noway y Montserrat







**VERÓNICAS  
MURCIA**