



MONICA
RIDRUEJO
EIKONOMA

INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN 7 MARZO - 12 MAYO 2013



Patrocina



EXPOSICIÓN

Comisaria

Laura Revuelta

Coordinación

Irene Bonilla

CATÁLOGO

Producción

IVAM Institut Valencià d'Art Modern

Diseño

Manuel Granell

Coordinación técnica

Vicky Menor

Traducción

Àrea de Política Lingüística de la Conselleria de Cultura,
Karel Clapshaw, Virginia Collera, Jacob Hammerstein

Fotografía

Juan García Rosell, Lucía Pla

© IVAM Institut Valencià d'Art Modern, 2013

© de los textos sus autores, Valencia 2013

© de las obras el artista, Valencia 2013

Realización

Lalmprenta CG

ISBN: 978-84-482-5816-0

DL:



CONSEJO RECTOR DEL IVAM

Presidente de Honor

Alberto Fabra
Molt Honorable President de la Generalitat

Presidenta

M^ª José Catalá
Consellera de Educació, Cultura y Deporte
de la Generalitat

Vicepresidenta

Consuelo Císcar Casabán
Directora Gerente del IVAM

Secretaria

Virginia Jiménez

Vocales

Marta Alonso Rodríguez
Ricardo Bellveser
Francisco Calvo Serraller
Felipe Garín Llombart
Ángel Kalenberg
Tomàs Llorens
José M^ª Lozano Velasco
Rafael Ripoll Navarro
Miguel Sánchez Ferrer
Enrique Varela Agüí

Directores honorarios

Tomàs Llorens Serra
Carmen Alborch Bataller
J. F. Yvars
Juan Manuel Bonet
Kosme de Barañano

PATROCINADORES DEL IVAM

Guillermo Caballero de Luján
La Imprenta Comunicació Gráfica, S.L.
Telefónica
Instituto Valenciano de Finanzas IVF
Ediciones Cybermonde, S.L.
Grupo Fomento Urbano
Medi Valencia, S.L. - Casas de San José, S.L.
Ausbanc Empresas
Keraben, S.A.
Ilustre Colegio de Abogados de Valencia - ICAV

IVAM INSTITUT VALENCIÀ D'ART MODERN

Dirección

Consuelo Císcar Casabán

Subdirectora General Técnico-Artística

Raquel Gutiérrez

Subdirector General Administración y Finanzas

Juan Carlos Lledó

Subdirector General Gestión Interna

Joan Bria

Subdirectora General Comunicación y Desarrollo

Encarna Jiménez

Subdirector General de Publicaciones

Norberto M. Ibáñez

Jefe de Gabinete

María Hernández-Reinoso

Acción Exterior

Raquel Gutiérrez

Montaje Exterior

Jorge García

Registro

Cristina Mulinas

Restauración

Maite Martínez

Conservación

Marta Arroyo
Irene Bonilla
Maita Cañamás
J. Ramon Escrivà
Ángela Felis
M^ª Jesús Folch
Teresa Millet
Josep Vicent Monzó
Josep Salvador

Departamento de Publicaciones

Manuel Granell

Biblioteca

Eloisa García

Fotografía

Juan García Rosell

Montaje

Yolanda Montañés

Mantenimiento

Daniel Cámara

Desarrollo

M^ª Ángeles Valiente

Comunicación

Marina Moragues

Informática

Alberto Mata

Está rigurosamente prohibido, bajo las sanciones establecidas por la ley, reproducir, registrar o transmitir esta publicación, íntegra o parcialmente, por cualquier sistema de recuperación y por cualquier medio, sea mecánico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro tipo de soporte, sin la autorización expresa del IVAM Institut Valencià d'Art Modern.

PRESENTACIÓN

José Ignacio Wert Ortega

7

NUDOS GORDIANOS EN EL MAR DE LA LIBERTAD

Consuelo Císcar Casabán

9

PAISAJE Y MEMORIA

Laura Revuelta

13

ATADO CON NUDOS: EL ARTE DE MONICA RIDRUEJO

Donald Kuspit

29

NUDOS PARLANTES

George Stolz

33

CATÁLOGO

41

FORMACIÓN EXPOSICIONES

107

ENGLISH TEXT

113

TEXTOS EN VALENCIÀ

129



PRESENTACIÓN

José Ignacio Wert Ortega

Ministro de Educación, Cultura y Deporte

Si hay un lenguaje artístico que define a la modernidad es, sin duda, la abstracción. Sin embargo, éste no se entendería sin su contrapunto, el arte figurativo. De hecho, es la búsqueda de la realidad la que supuso la primera ruptura con el Academicismo a mediados del XIX. A lo largo de más de un siglo, pues, abstracción y figuración han ido de la mano y no pocos artistas han encontrado su espacio poético a caballo de las dos. Uno de los máximos exponentes del denominado Informalismo español, Antoni Tàpies, entendía sus pinturas a la vez como abstractas y figurativas. ¿Qué puede ser más abstracto que la superficie de un muro y qué más figurativo que aquello que sólo se represente a sí mismo, su propia materialidad?

La obra de Monica Ridruejo ha sabido ser figurativa sin renunciar a la modernidad y lo ha hecho centrándose a menudo en géneros aparentemente tradicionales, como los paisajes. Sus cuadros son pictóricos ya que en ellos la pincelada y la forma son importantes, no se subordinan a la imagen, sino que mantienen una autonomía relativa. Pero, por otro lado, sus imágenes parecen extraídas de una cierta cultura compartida que nos remite, de algún modo, a los medios de comunicación de masas, a las revistas o al cine.

Ridruejo alterna su trabajo pictórico con la realización de objetos escultóricos, y es evidente el vínculo que existe entre éstos y las pinturas. En este caso, no se pasa de la imagen a aquellos aspectos específicos de cualquier cuadro (su materia, su forma...) sino que es la propia forma la que deviene imagen. Las formas de las esculturas que Ridruejo ha realizado en los últimos años se construyen a partir de una rigurosa lógica expresiva, pero la utilización que la artista hace del color posibilita que también funcionen como imágenes.

Nudos, cuerdas y formas curvas que se entrelazan entre sí son el leitmotiv de sus esculturas. Los nudos se acercan y alejan de la superficie del plano sin responder a una perspectiva tradicional. Por el contrario, se pliegan y despliegan a lo largo del cuadro creando en el espectador una sensación que es a la vez óptica y háptica, visual y táctil, pictórica y escultórica. Es esa dualidad la que creo que define la obra que Monica Ridruejo presenta en esta exposición y la que nos ayudaría a entender mejor su trabajo, que sin adscribirse a ninguna escuela, se sitúa voluntariamente al margen de alguna de las polaridades que durante algún tiempo atenazaron a una parte del arte moderno.

Febrero 2013



NUDOS GORDIANOS EN EL MAR DE LA LIBERTAD

Consuelo Císcar Casabán

Directora del IVAM

Si no es el mar, si es su imagen,
su estampa, vuelta, en el cielo.
Si no es el mar, si es tu voz
delgada,
a través del ancho mundo,
en altavoz, por los aires.
Si no es el mar, si es su nombre
en un idioma sin labios,
sin pueblo,
sin más palabra que ésta:
mar.
Si no es el mar, si es su idea
de fuego, insondable, limpia;
y yo,
ardiendo, ahogándome en ella.

PEDRO SALINAS, Mar distante

Cuenta la leyenda que Gordias, un campesino de Anatolia, llevaba a sus bueyes atados al yugo con unas cuerdas anudadas de una forma que era imposible desatarlas. Según la tradición, quien consiguiera deshacer ese nudo conquistaría Oriente. Así, cuando en el 333 a.C Alejandro Magno pasó por aquella región camino del Imperio Persa se enfrentó a tal desafío y, viendo la dificultad que entrañaba, optó por resolver el problema cortando el nudo con su espada al tiempo que afirmaba: "tanto monta cortar como desatar". Y efectivamente, el macedonio conquistó Oriente con autoridad. Desde entonces apelamos a la expresión "nudo gordiano" para hacer referencia a la esencia de una cuestión de difícil solución sometida a tensiones, de tal manera que, desatando el nudo ficticio, resolvemos el problema y liberamos las energías retenidas en el mismo.

Si atendemos a la intensa producción artística de Monica Ridruejo advertimos que en sus propuestas paisajísticas los nudos de formidables maromas marineras y de cadenas metálicas, situados en un primer plano, e incluso en un plano de detalle, con el mar de fondo en muchas ocasiones, cobran un complejo protagonismo. Asimismo, cuando esas figuras salen del lienzo para convertirse en estructuras tridimensionales en hierro, observamos como siguen alimentando un itinerario curvo, esquivo y laberíntico por el que se desplaza con firmeza la artista.

A partir de esta recurrente fijación Monica se vincula a una figuración poética que persigue, a través del color, expresiones que se alejan de un universo convencional y

naturalista para ir instalándose en el terreno que ocupa la abstracción. Haciendo un uso simultáneo de estos dos lenguajes en sus dibujos, esculturas y óleos se puede identificar una tendencia conceptualista ya que, detrás de los detalles hiperbólicos de cuerdas y eslabones gordianos, se esconde un interés por comunicar estados de ánimo. Estos ciclos emocionales fluctúan entre la luminosidad de colores azules y verdes marinos, que denotan esperanza, y entre los rojos y amarillos que con su intensidad incendian el lienzo provocando desazón e inquietud.

De este modo parece como si la artista quisiera, mediante la Teoría de Nudos, abstraer la noción cotidiana que prevalece sobre el nudo y estudiar el objeto desde la matemática como vemos, sobre todo, en sus esculturas donde los lazos son obstusos.

En esa descontextualización, y desde la alegoría simbólica como elemento retórico que aporta nuevos significados a la realidad, la artista podría estar explicando, a través de su estética, las ataduras y las trabas a las que la sociedad moderna está sometida.

Pero Monica Ridruejo rápidamente pone en escena el contrapunto a esta inquietante relación que su obra adquiere con las simbólicas ataduras del hombre en sociedad para, con el mar, ofrecernos un respiro, un espacio de libertad y de ruptura que supere las tensiones cotidianas vinculadas a esos nudos procedentes de una imaginería que se ha desarrollado independientemente en diversas culturas. Y es que el agua se manifiesta siempre en un sentido purificador y proteccionista que va más allá del valor espiritual que le han dado las tres grandes religiones del planeta o la mitología celta, hindú, griega o romana.

Escrito en el agua es el título de un poema, casi testamento, de Luis Cernuda en el que el poeta nos invita a seguir el itinerario de un viaje; un viaje no sólo físico sino mental en el que el agua aparece recurrentemente para integrarse como elemento escénico y como materia de sueños.

A mi juicio, en la producción de Monica el agua también se convierte en un vehículo versátil de significaciones. Es claramente un indicador, una señal que al espectador le ayuda a recuperar el aliento frente a la presión que ejercen los nudos y las cadenas. De este modo, el agua trata de ser luz y de manifestar ilusión y esperanza.

Decía Gaston Bachelard que para mirar con pasión la estética de un paisaje primero hay que soñarlo. Hay que verlo poéticamente. Esta consideración del pensador francés queda asumida indiscutiblemente por la obra de Monica ya que en toda ella existe una poética ligada a los elementos que introduce tanto en su aspecto formal, sea bidimensional o tridimensional como en los latidos semióticos que de su interior se desprenden.

Estamos, por tanto, ante una estética llamada a ser desvelada, del manto de realidad que transporta en un primer nivel para encontrar una segunda realidad más íntima y rasgadora. Para construir este paraíso multisignico se requiere de una habilidad artística y conceptual para reconocerse en lo simbólico y en lo mítico.

Así pues, desde un minimalismo temático hasta la fortaleza de los significados que proyecta en sus paisajes, existe un amplio recorrido que pone de relieve la capacidad de síntesis del arte contemporáneo y la explosión de connotación que de él se desprende. Así pues, la obra de Monica, desde la complejidad gordiana y desde la esperanza marina, se encuentra entre una infinidad de posibles interpretaciones que intentan conquistar la mirada del espectador.





PAISAJE Y MEMORIA

Laura Revuelta

En la génesis de esta exposición se encuentra un cuadro, que ni siquiera lleva un título identificativo o cuyo título identificativo no presenta ni nombre ni apellido. La ambigua y recurrente etiqueta de *Sin título/Número Cero* tan manoseada por el arte de las últimas décadas, en numerosas ocasiones para esconder trampas conceptuales o insinuaciones meramente formales o estéticas, para disimularlas en el enigma y la inconcreción. En este caso y en esta artista, nada más remoto que las pretensiones conceptuales y los fuegos de artificio. Seducir por seducir desde lo epatante o lo evidente. Lo fácil, en una palabra. El cuadro citado es de pequeño formato, con la representación de dos cuerdas que se entrelazan semideshilachadas en el centro de la escena y en el que apenas se intuye lo que de él va a surgir, la serie de piezas que ahora contemplamos. Dentro de este cuadro, la pintura, el más puro ejercicio pictórico, ni siquiera se ha parado a pensar lo que puede dar de sí, su inmensa capacidad de superación, de transformación, de análisis de su propia esencia y hasta de su presencia en un escenario concreto, como es la sala de un museo, y su valor como ejercicio investigativo. Es un esbozo frustrado pero en absoluto frustrante ni para la artista ni para el espectador que lo conoce y que lo sitúa en el lugar preciso y primigenio de toda esta historia.

Saco esta obra a luz de este catálogo porque simboliza a la perfección cómo se puede partir de una idea cuya larga singladura te lleva hacia un horizonte apenas imaginado en los prolegómenos de la aventura creativa. Aquí, y así, se gesta esta muestra de obra reciente de Monica Ridruejo en el IVAM bajo el nombre genérico de EIKONOMA: en un pequeño cuadro, del que casi nadie podía imaginar lo que era capaz de dar de sí. Tal vez

solo la propia artista que ha transitado con total seguridad en el curso de un intenso y muy íntimo ejercicio introspectivo. Un año de duro trabajo a lo largo del cual ha ido creciendo, en el que ha ido luchando (desde y en la soledad del estudio) y profundizando en cada uno de sus matices hasta el punto de que aquella primera pintura en nada se parece a las que ocupan las salas de esta exposición. Representa el pasado en el que siempre viene bien mirarse, reencontrarse, aunque solo sea para saber de dónde venimos y hacia dónde vamos. Aportar claves sin las que nadie entendería por qué hemos llegado hasta aquí y ahora: encerrados en el espacio cuasi claustrofóbico de una sala, el cubo blanco, donde la pintura nos asalta desde las paredes; nos inunda, y nunca venga mejor dicho, porque estamos rodeados de agua, de mar, por todas partes menos por una.

De un año a esta parte, ha surgido otra artista distinta a la que yo vi por primera vez todavía con el proyecto entre las manos. Sin duda, Monica Ridruejo ha llevado a sus últimas consecuencias la máxima de que la inspiración siempre te tiene que pillar trabajando o que la inspiración equivale a trabajo y más trabajo. La pintura ha crecido, se ha hecho madura, ha ganado su independencia a golpe hacerse más purista, más implicada, más agarrada a las esencias, pero también más libre. Ha bajado hasta lo más profundo para emerger a la superficie segura de sí misma y reivindicarse con todos sus potencialidades. Hagan una pequeña prueba: acérquense a uno de los cuadros y luego den marcha atrás, la concreción de cada pincelada se ramifica en una red interna de impurezas pictóricas y entiéndase por impureza aquella que desde la concreción alcanza la abstracción, la quintaesencia, que desde lo definido pierde todas las definiciones, rompe todas las costuras que la pudieran reprimir, hasta si me apuran, banalizar, acomodar, simplificar en una mera etiqueta de prejuicios formales. De lo concreto va a lo inconcreto, aunque nunca difuso.



‘Al desviar su atención a los temas surgidos de la experiencia común, el poeta y el artista dirigen su interés hacia el medio de su propio oficio. Lo no figurativo o abstracto, si aspira a tener una validez estética, no puede ser arbitrario o accidental. Por el contrario, debe resultar de la obediencia a alguna limitación o a algún principio dignos de interés. Esa limitación una vez se ha renunciado al mundo de la experiencia común o exterior, solo puede encontrarse en los procesos o disciplinas mediante los que el arte o la literatura han imitado esa experiencia. Esos medios se convierten en el tema del arte y la literatura. Si -siempre según Aristóteles- el arte y la literatura son imitación, de lo que se trata aquí es de la imitación del proceso de imitar.’

El crítico norteamericano Clement Greenberg en *La pintura moderna*, de donde ha sido extractado el anterior párrafo, habla de lo arbitrario o accidental como conceptos completamente antagónicos en todo proceso creativo cuya validez o seriedad se sitúa por encima de toda duda. El artista y el poeta están concentrados en su propio oficio. No hay más. Estas máximas no sé si Monica Ridruejo las ha aprendido o le han salido de natural (confieso que no lo he hablado con ella) pero, desde luego, las ha aplicado al pie de la letra o las lleva en su código genético de artista. En cada una de las visitas que he realizado a su estudio en Madrid para la posterior preparación de la muestra (EIKONOMA) más sorprendida salía de que me encontraba ante una creadora con todos los arrestos necesarios para romper lazos, para liberarse de ataduras (si nos ponemos a psiconalizar, puede que las cuerdas y cadenas que se han constituido en dos de los elementos recurrentes e identificativos de esta serie expositiva presenten esta lectura oculta). Comprometida a que lo accidental o lo arbitrario no fueran conceptos que se pudieran significar en sus obras. Cada cuadro que me iba presentando se tornaba en lecturas profundas e infinitas sus sugerencias. Saber pintar no es copiar, ni



embadurnar, aunque también puede ser todo esto a la vez. Saber pintar es enganchar la materia misma de la que está hecha la pintura y tatuarla en la retina del espectador. Impregnar las sensaciones y los sentidos. Y en los sondeos que Monica Ridruejo ha ido haciendo con personas de muy distinta clase y condición sobre su obra (así me lo ha ido contando), sobre cómo iba evolucionando el trabajo, han surgido diferentes reflexiones y lecturas que van de la visión más apegada al objeto (a lo real) -las sutiles y explícitas referencias que encontramos en los cuadros, de la sogas de las que ya he hablado al mismo mar-, al embadurnamiento, dejar tu ojo manchado por los pigmentos más impuros de la abstracción.

‘Una sociedad, en el curso de su desarrollo, va perdiendo capacidad de justificar la naturaleza inevitable de sus formas particulares. Cuando esto sucede se ve forzada a abandonar las nociones aceptadas sobre las cuales artistas y escritores fundamentan su comunicación con el público. Cuesta asumir cualquier certeza. El escritor o el artista ya no pueden calibrar las respuestas de su público ante los símbolos y referencias con las que trabaja.’

Regresamos a Greenberg y a *La pintura moderna*. No hay símbolos ni referencias en los paisajes que ha traído Monica Ridruejo a esta exposición, los justos y precisos que ya he citado (el mar, las cuerdas y las cadenas) pero desaparecen entre las capas superpuestas. Cuesta asumir cualquier certeza, pero tampoco haría falta. ¿Para qué? ¿Por qué? ¿Qué necesidad hay de justificar lo que sucede en cada uno de estos cuadros? ¿Ni por qué ha sucedido así? Basta entrar con la mirada, ir apartando capa por capa, como si nuestro ojo estuviera diseccionando la trama pictórica, para embadurnar nuestra retina. Tatuarla, como decía antes, de azul, de los rojos, de los verdes, de los negros velados, de un amarillo ensombrecido... Entonces, ya el ojo no verá nada más que manchas de color, líneas de fuga mental y visual, el ejercicio más puro y sensitivo de la abstracción hecha pintura, esencia. El todo en nada, en una simple -fugaz, pero sentida- pincelada.

‘El paisaje, aquel que queda más alejado de nosotros, el espectáculo final anterior al horizonte, es, tal y como lo conocemos, una recopilación. Pero no lo percibimos como tal necesariamente, lo vemos como un todo cuyos elementos constituyentes son difíciles de desglosar. La mejor forma de representar este concepto es sin duda mostrando como un elemento puede formar parte de él y pasar desapercibido, como ocurre con el camuflaje: el camuflaje militar, la perdiz en un campo de maíz, el tigre en la sabana... La ‘imagen’ cambia y se transforma con las impresiones que interactúan, con la forma en que las superficies se transforman en relación con la entrada del observador en la ‘imagen’ cuando los estímulos de la vista y el oído se complementan con el olfato y finalmente con el tacto.’

El arquitecto y paisajista francés Bernard Lassus en sus *Journal of Garden History* nos da las claves para visitar y recorrer esta exposición con la mirada, ni siquiera hace falta transitar por la sala, como si nos colocáramos frente a una línea del horizonte, en la que el cielo se junta con el mar, en la que las masas de color se entremezclan en la realidad y en la mirada del espectador. Por eso, una línea de pinturas recorre las paredes del espacio, para que el espectador lea todos los matices de este ejercicio pictórico desde la distancia. No obstante, si cada uno de nosotros nos colocamos delante de cada uno de los cuadros que componen esta línea del horizonte en que hemos transformado el cubo blanco que acoge esta muestra, la sensación habrá de ser la misma. Y si acercamos aún más el foco de la mirada, nos pegamos a un solo punto de la superficie del cuadro, enfocamos para desenfocar (como se hace en la fotografía) sentiremos también lo mismo. En las tres posiciones visuales que acabo de referir, las mismas experiencias: el paisaje y la memoria, la poesía de lo concreto-inconcreto. Nos reencontramos con la realidad, con la pintura, con el color, para luego volvernos a perder sin muchos detalles a mano. De lo visible a lo invisible. Lo visto y lo oculto.

Según la descripción del poeta Malcom de Chazal, 'la mirada es el mayor de los rastrillos. Pero una mirada solo puede percibir una porción de un espacio concreto. Un pedazo de cielo... un reflejo recogido en la orilla... la linde de un bosque... una parte de un tejado; son fracciones de objetos, pero a la vez representan los elementos básicos del paisaje: el cielo, el bosque y el océano. Lo visible se va ofreciendo poco a poco y en sí mismo constituye una simple fracción de lo que permanece 'oculto' ya sea por la sombra de



frondosos árboles, por la neblina que emerge del río o por el perfil de las colinas. Lo único que vemos son diminutos fragmentos, incluso si estamos de paso y conocemos bien el lugar. Por extraño que parezca la amplitud que sugiere la palabra paisaje se extiende mucho más sobre lo invisible que sobre lo visible. Existe una gran interacción entre lo 'visto' y lo 'oculto', entre lo que se percibe de forma directa y lo que pertenece a la memoria y a la imaginación.

Hemos rastreado con la mirada como decía el poeta Chazal, parafraseado por Bernard Lassus, porque no hay otra manera de entender la pintura de Monica Ridruejo, ni ella ha pretendido otra cosa. Ella ha rastreado con la mirada entre lo real y lo imaginado, porque sus trabajos responden también a un ejercicio memorístico y recreativo. El mar es una constante en su vida, de ahora y de antes, y todo lo que tenga que ver con ese inmenso horizonte que es el fondo marino, lo que se esconde debajo de la superficie, y sus alrededores ya en tierra que se puede tragar, llevar por delante. Ella no es una artista al aire libre sino de estudio, donde lo visto y observado se mezcla con el recuerdo, donde las cosas son lo que son y lo que recordamos de ellas y donde la pintura tiene dotes adivinatorias, de magia, de mezclas alquímicas entre la materia y lo inmaterial. Por eso creo que no hay mejor ni más certera forma de definir su trabajo que no deja de ser paisaje.



mental y visual, que esta que acabo de referir: rastrillar con la mirada y hundir ese rastrillo en la superficie del cuadro, separar matices para descubrir lo que está visto y lo que no está visto. Hacer, como apuntaba Platón en una conversación entre Sócrates y Teeteto, que cada individuo o espectador trame las relaciones infinitas del color, las lecturas y sus notas a pie de página:

“Lo que tú llamas un color blanco no es nada aislado en sí, que existiría fuera o dentro de tus ojos; no puedes darle un lugar determinado, porque entonces estaría en algún sitio, en un lugar determinado, y se quedaría allí, no se formaría mediante generación (...). El blanco y el negro y cualquier otro color son el resultado del contacto de una mirada de los ojos y un desplazamiento que corresponde a ella. Entonces lo que llamamos un color en particular, no será ni la mirada que incide sobre un objeto ni el objeto en que incide: es algo que ha surgido en medio de los dos, algo que es específico para cada individuo”

No habría matices si el color no fuera tratado como un ingrediente entre la química y la magia. Como ciencia y como poesía. Entre lo filosófico y lo existencial. El artista, el pintor, nunca ha dejado de entrelazar estos elementos, de luchar contra los imponderables en su investigación. Digo bien porque a Monica Ridruejo el color y todo lo que con él ha sido

SIN TÍTULO / NÚMERO CERO, 2012 ÓLEO SOBRE LINO ENCOLADO A TABLA 50 x 100CM



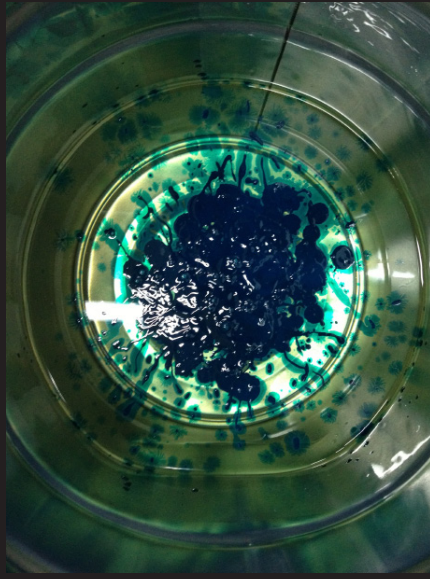


capaz de transformar le ha abierto puertas infinitas en su obra, no solo pictórica sino también escultórica, a la que llegaremos más adelante. La artista ha sido durante el año largo de trabajo preparatorio para esta exposición una investigadora de lo tangible e intangible, de las posibilidades de la materia y de la invención más quimérica. Entre el acierto y el fracaso para buscar de nuevo el acierto. Como en las metodologías más científicas. Rastrillamos con la mirada y esa gama de colores se va haciendo una suerte de polvo, de una nada que contiene el todo. Polvo eres y en polvo te convertirás. Igual que si viajáramos a los orígenes más primitivos, cuando no hay mezcla, ni impurezas, únicamente esencia. Hacia donde han viajado los clásicos cuando se ha puesto a desentrañar las claves de la realidad y su proyección entre las sombras, entre los obstáculos: en la caverna, en la superficie pura y blanca de un cuadro, en la immaculada asepsia de un museo. Al cabo, son tres espacios mágicos, donde la realidad no alcanza a ser representada más que por el pintor, el poeta, que define, nombra, atrapa, captura lo camuflado entre el alma de las cosas: la música de lo abstracto.

Para Julian Bell en su clarificador ensayo *¿Qué es la pintura?*, "el mundo, a ojos de filósofos y científicos desde Platón, se constituía en primer lugar en términos de forma, en segundo de color. Las formas, ideas o principios eran el fundamento de todo, y el color era 'una cualidad secundaria,' una guinda en el pastel. Las pinturas seguían los mismos pasos. Se dibujaban líneas que definían las formas, y luego se añadía el coloreado (...). Entonces ¿qué es el color, no en términos de la construcción del mundo, sino de experiencia personal? En la experiencia de la visión es esencial. Es lo que está ahí antes de la forma; porque distinguimos las formas a partir de los colores que vemos (...)." Goethe mantuvo que son la "luz, la sombra y el color los que al unirse permiten que nuestra visión distinga un objeto de otro. Con estos tres elementos -luz, sombra y color-, construimos el mundo visible y al mismo tiempo se hace posible la pintura".

No cabe la menor duda de que para Monica Ridruejo la pintura, su pintura, se entronca directamente con toda la teoría que ha hecho de la labor artística uno de los más fascinantes tableros de disquisición metafórica sobre el mundo. Cada uno de sus cuadros parecen haber recogido infinidad de lecturas, de sabidurías recónditas, de tratados hermenéuticos. La forma, el color, la luz, las sombras. Todos juntos o por separado componen una música íntima, profunda. Sí, la de abstracción. Bell retoma este argumento en el libro antes citado: "de igual modo que el sonido puede relacionarse con el sentimiento, y el sentimiento con el color, la pintura puede relacionarse con la música".

Forma, color y abstracciones entre ambas son conceptos que se manejan a la perfección en esta serie de cuadros donde el paisaje real es una mera escenografía o un guiño escénico. Paisaje y memoria. No obstante, llega un momento en que la forma y también el color parecen ganar una autonomía y saltan del cuadro. Este es el momento preciso en el que aparecen, dentro del trabajo investigativo de Monica Ridruejo, las esculturas que también componen esta exposición. Un bosque de ellas





se instala en el centro de la sala. Las esculturas aparecen como formas que se elevan en el espacio y que capturan el tiempo: que traspasan la superficie del cuadro, como si de una pantalla cinematográfica se tratara, para adquirir una tridimensionalidad. Son dibujos en el aire que parecen flotar con suma facilidad y esconden detrás un trabajo ímprobo de domeñar la materia, de reconducirla, de sellar con ella un pacto sagrado de complicidad. De búsqueda infinita, sin duda, una de las grandes sorpresas que ha dado la obra reciente de Monica Ridruejo. En este catálogo, pueden ver todo un álbum de fotos en las que se aprecia cómo Monica Ridruejo ha seguido paso a paso el proceso más manual desde el que se han fraguado cada una de estas piezas escultóricas. A este diario visual poco más se le puede añadir. Casi las palabras sobran porque la expresividad de los actos, de las secuencias tienen mucho de obra maestra. La cocina de una artista, donde se cuecen todos sus "trucos", no es igual que la de un mago, pero se





PHATL D

PHATL D

PHATL D

PHATL D

PHATL D

PHATL D

PHATL D

PHATL D

PHATL D

PHATL D

PHATL D

PHATL D

PHATL D

PHATL D

PHATL D

PHATL D

PHATL D

le parece en mucho, por esa capacidad que tienen de alcanzar lo increíble desde gestos y actos imposibles.

He hablado de la independencia que asumen las formas en estas esculturas, como bailan en el espacio. Pero también adquiere una independencia total el color en otra de las series escultóricas que ha sido construida con un material que la propia artista se ha sacado de la manga (resina de epoxi traslúcida) y que dará que hablar. La investigación, constante, que apreciamos en toda esta serie de trabajos vuelve a marcar la diferencia, de ella nacen hallazgos como este. 'Nosotros no vemos ningún color puro, tal y como es, sino que todos están mezclados con otros; y si no se mezclan con ningún otro color se mezclan con los rayos de sol y con las sombras y por ello aparecen diferentes, y



no tal como son. Por igual motivo las cosas también aparecen diferentes cuando son observadas a la sombra, a la luz, al sol, bajo una luz intensa o tenue'. Quien así se refiere es Aristóteles en su *Tratado de color*. Y puestas estas palabras delante de estas piezas de resina de epoxi parece que hubieran surgido de su inspiración. El tono irreal que transmiten solo se debe al manejo de la luz (de la natural a la artificial), sus matices, y de las sombras. La luz las traspasa y las difumina, las convierte en objetos irreales y hasta en seres que pudieran ser animados por la ciencia ficción. Saltan del paisaje de los cuadros para crear su propio espacio y entorno en la mente del espectador. Entre futurista y futurible.

No obstante, estos pequeños toques de trasgresión, de rizar el rizo de las propuestas, no nos alejan ni un instante de ese paisaje y memoria que titulan este texto, sobre el que hemos dado mil y una vueltas, y que toman sus palabras del ensayo homónimo de Simon Schama: "Paisaje y memoria, una manera de mirar; de redescubrir lo que ya tenemos pero que, de algún modo, elude nuestro reconocimiento y nuestro aprecio. Es una exploración de lo que todavía podemos encontrar, en vez de limitarse a ser otra explicación más de lo que hemos perdido"

O como dijera Gerhard Richter, uno de los grandes pintores de la abstracción: "La belleza de un paisaje, cada una de las cosas que nos gustan, la armonía de los colores, la paz, la intensidad de una atmósfera, la dulzura de las líneas, los espacios magníficos y demás, son solo proyecciones que podríamos borrar y, de hacerlo, no veríamos más que lo abominable y lo feo".





ATADO CON NUDOS: EL ARTE DE MONICA RIDRUEJO

Donald Kuspit

A veces, Monica Ridruejo pinta sus cuerdas colocándolas sobre un manto oceánico de un azul luminoso, a veces las presenta como esculturas independientes, coloreadas de forma variada –normalmente amarillo dorado o naranja fosforescente, o, por el otro lado del espectro, azul oscuro o claro– pero desde un punto de vista puramente abstracto, son variaciones extravagantes de lo que Kandinsky llamaba “énfasis espontáneo en una curva libre”. Nos recuerdan que aún existe “poder expresivo y profundidad expresiva en las formas abstractas”, empleando las palabras del artista, a pesar de los argumentos de muchos teóricos que defienden que tras un siglo de desarrollo del arte abstracto, éste se ha, en cierta medida, depreciado. En el mejor de los casos, un ejercicio formal, en el peor, redundancia estéril. Como el arte de Ridruejo demuestra, aún es posible la libertad de la espontaneidad en la forma de una curva, es decir, una estructura geométrica. Se ha dicho que el arte permite un “margen de libertad” en la sociedad, siendo la espontaneidad la libertad y la geometría el margen. Ambos trascienden a la sociedad, la primera de manera relativa, la última de manera absoluta.

Para Kandinsky el “énfasis espontáneo en una curva libre” es la más compleja y dinámica de todas las formas abstractas: es al mismo tiempo movimiento libre y una línea estructurada, es decir, inextricablemente geométrica e impulsiva. La línea espontánea de Ridruejo, curvando por aquí y por allá, girando por y sobre sí misma, es de hecho un nudo gordiano, el tipo de nudo que podemos ver en *The Tie* (La corbata) y *Gordian*. Cuando ella corta el nudo gordiano, la cuerda se precipita en el espacio, aparentemente



proliferando de forma interminable, pero permanece contenida en un espacio finito, ya sea el espacio plano del lienzo o, tridimensionalizada en una escultura, plataforma en la que descansa. En ocasiones, de forma inesperada, Ridruejo construye estructuras en apariencia sencillas, algunas como garabatos espontáneos, otras geométricamente estructuradas, con una base circular montada por una forma oblonga, a veces doblada en el centro sugiriendo una especie de forma abstracta, pero el hecho en el que quiero incidir es que, al igual que sus cuerdas "libremente erguidas", también están compuestas de líneas, menos gruesas y más controladas, pero también curvas en movimiento. Son transparentes –vacío estructurado, por así decirlo– mientras muchas de las cuerdas se amontonan, ocupando espacio, pero en las pinturas están invariablemente colocadas en espacio vacío, aunque oceánicas y ricas en asociaciones emocionales, como el título indica. Algunos sugieren que se trata de las curvas del cuerpo femenino, y los nudos gordianos evocan que se ha convertido en un problema, ampliamente feminista así como psicológico –sugiere conflicto interno– pero las curvas se abstraen en autonomía estética, señalando que son instintos "sublimados", tan agresivos como eróticos.

Muchas de las cuerdas también están intensamente coloreadas, sumando al drama del cuadro o la escultura. Mientras que los colores son indudablemente evocativos, sus tonalidades y luminosidades son más abstractas. De nuevo, Kandinsky nos recuerda que los colores, al igual que las líneas, son inherentemente dinámicos, y se vuelven aún más dinámicos mediante el contraste entre ellos. Existe una diferencia entre una "mezcla óptica" de colores y una "dinámica", la primera aviva, la otra amortigua. Según Kandinsky, el movimiento óptico del amarillo al naranja es "excéntrico", el movimiento óptico del azul al violeta es "concéntrico". Lo que es reseñable a cerca de los cuadros de Ridruejo es que tienden a permanecer en los extremos –azul, a veces destiñéndose hacia una luminosidad vacilante, o amarillo y naranja, a veces sombrío, más a menudo brillante. Pero en un cuadro cuerdas amarillas y naranjas se retuercen juntas, con una cuerda de azul claro entre ellas, todas colocadas sobre un campo azul, con una franja luminosa sobre las cuerdas. De repente nos damos cuenta de que nos encontramos ante una variación ingeniosa de una pintura de Rothko, con sus planos de color luminosamente matizados, con algunos de los planos irónicamente tridimensionalizados en cuerdas. Representación y abstracción van unidas, como si se tratase de un nudo gordiano. Los innovadores cuadros de cuerdas de Ridruejo evocan el problema irresoluble entre la abstracción y la representación. Pero sus esculturas de cuerda parecen resolverlo, porque las cuerdas están pintadas, pero de nuevo aprietan el nudo, las cuerdas son en efecto gestos pictóricos, representaciones esculturales de cuadros de expresionismo abstracto, confirmando que una representación es siempre de forma simultánea una abstracción y viceversa. Los cuadros de Ridruejo son una nueva declaración del dilema implícito en el arte modernista, por no decir la duplicidad de todas las cosas. El mensaje de Ridruejo es que el nudo gordiano nunca puede ser cortado. Incluso cuando lo es se convierte en un enredo de contradicciones..



NUDOS PARLANTES

George Stolz

El nudo gordiano de la Antigüedad es materia de leyenda, de mito o de parábola, o quizás de las tres entretreídas. Se dice que a las puertas de Gordio, ciudad del reino de Frigia, situado en la Anatolia central, alguien ató un carro de bueyes a un poste con un nudo imposible de deshacer. El nudo iba acompañado de la profecía formulada por un sabio local: aquel que fuera capaz de desasirlo se convertiría en el rey de Asia. El reto sedujo a muchos, pero el nudo había sido amarrado con tal tenacidad que así siguió -es decir, atado- hasta la llegada de Alejandro Magno en el año 333 a. C., quien resolvió el problema según su costumbre: con su espada, cortándolo de un solo golpe.

En la historia, propagada por los biógrafos hagiográficos de Alejandro Magno, caben varias lecturas, entre las que destaca la que desemboca en una moraleja filosófica: ciertos problemas no pueden solucionarse siguiendo las pautas marcadas, los parámetros inherentes a ellos. O por decirlo de otra manera: en ocasiones, los problemas complejos demandan soluciones simples. Las implicaciones trascienden la biografía política. Un nudo no es solo un nudo: de alguna manera, un nudo es algo similar a un estado, a una existencia, que trasciende el material con el que se ha *fabricado*. De ahí el estudio matemático y topológico de los nudos *qua* nudos, de su atadura y su desatadura. De ahí la actual investigación de la física teórica que postula la posibilidad de que toda materia consista fundamentalmente en bucles espacio-temporales atados y enrollados. De ahí la convergencia de las matemáticas y la biología en el estudio de las cadenas y espirales de ADN, y en cómo sus estructuras

-sus ataduras- forman las estructuras de la propia vida. Es de sobra conocido que culturas antiguas de todo el mundo han dotado a los nudos de los significados más profundos, es el caso de los denominados "nudos parlantes" o *Quipu* en Sudamérica: nudos asidos de forma intrincada con una estética exquisita que hacían las veces de un sistema de escritura semiográfica que hoy es totalmente descifrable y hasta podemos denominar de meramente "decorativo". De hecho, fue Robert Graves quien postuló que el verdadero (aunque velado) significado del nudo gordiano no era político –el dominio de Asia– sino religioso: "El secreto del nudo gordiano parece haber sido religioso, puede que el inefable nombre de Dionisio, una clave en un nudo atado a una correa de cuero". En otras palabras, el nudo contenía una palabra –un nombre– que no debía divulgarse por temor a que perdiera su poder. Desatar el nudo sería equivalente a revelar el "nombre inefable". Un nudo, desatado, desaparece; la cuerda se libera y recupera su condición de cuerda. Del mismo modo, el secreto, el nombre inefable, al ser pronunciado, debería liberarse y regresar a su condición de simple nombre. Un nudo, desatado, es como un nombre pronunciado, liberado de una garganta hacia el aire. Desaparece.

Por tanto, un nudo puede considerarse poseedor de una especie de naturaleza tripartita –la cuerda, el nudo en sí mismo y la atadura del nudo-, una trinidad que está entrelazada, como una trenza, en el interior de todo nudo. Del mismo modo, las pinturas y esculturas de Monica Ridruejo que forman parte de la exposición EIKONOMA pueden





verse como un intento de trenzar una trinidad de figuración, abstracción y alegoría – *rizando el rizo*–, para lo que la artista se sirve de un emblemático *leitmotiv* de nudos.

En lo referido a la figuración, los nudos (y por extensión la cuerda, las cadenas, las redes y similares materiales de sujeción) son el recurso que se repite con mayor frecuencia en las pinturas de EIKONOMA. En realidad, estas obras son pinturas marinas que se inscriben dentro de una tradición venerable y vigente –todavía perteneciente al ámbito de la figuración– e incluyen más contenido evasivo y literal, como el agua, el cielo, las ondas y la luz reflejada.

Estas obras son indiscutiblemente figurativas pero, al mismo tiempo, en ellas se emplean una serie de técnicas que socavan su propia figuración para presentarse de tal forma que, hasta cierto punto, parecen abstractas; y ahí se encuentra el segundo componente que recorre EIKONOMA. Por ejemplo, el encuadre es tal que ciertas partes se convierten en el todo de una forma metonímica, describen la totalidad. El escorzo, extremo, incluso violento, da lugar a cambios de escala visual que son abruptos y que, en ocasiones, desorientan al espectador. Prevalece la asimetría, que trasciende las convenciones que incluso hoy subyacen en la representación visual occidental, y quizás incluso subyace la confluencia retiniana y neuronal que crea lo que conocemos como percepción. De nuevo,



hasta cierto punto esto tiene que ver con la tradición de la pintura marina: uno solo necesita mirar la obra de artistas como J.M.W Turner o Winslow Homer para ver la abstracción y figuración conviviendo en la morada compartida de un único lienzo. Además, en las composiciones de Ridruejo (tanto bidimensionales como tridimensionales) las combinaciones de color son a menudo tan bruscas como el encuadre y el escorzo. En las pinturas, la luminosidad está revestida de opacidad. El óleo y el barniz –con frecuencia, extremo- describen superficies, agua y aire llenos de luz, pero en sí mismos se transforman en relucientes campos de color. Por otro lado, las esculturas yuxtaponen una arrebatadora transparencia dentro de los propios objetos con unas bases que muestran una superficie más severa y reflectante, mientras el recurso más ostensible –cuerda, cadenas y similares materiales de sujeción - es el análogo real más cercano a las estructuras cuasi-abstractas e independientes (que, además, están repletas de signos visuales de trenzado y entretejido).





Pero los nudos (así como las cuerdas, las cadenas y similares materiales de sujeción) también están cargados de significado; y ahí encontramos el tercer componente de EIKONOMA: la alegoría, que funde lo figurativo con lo abstracto. Los nudos significan rescate y seguridad (piénsese en el montañismo, donde los nudos son una materia de vida y muerte) y también pueden significar cautiverio y encarcelación. Pero los nudos también pueden representar la servidumbre en toda su panoplia de significados físicos, sensuales y sexuales; aquí, intensa y casi paradójicamente, los nudos (y similares materiales de sujeción) se transforman en emblemas de confianza.

En EIKONOMA la figuración, la abstracción y la alegoría se entrelazan, pero todas ellas conservan intacta su autonomía. De ahí que el empeño de Ridruejo pueda compararse con el del célebre nudo borromeo, en el que los tres anillos están unidos de tal forma que no están conectados por pares, sino que todos ellos están unidos inextricablemente. Y si se retira alguno de los tres, toda la estructura colapsa. El psicoanalista y teórico de psicoanálisis Jacques Lacan encontró en el nudo borromeo una útil representación de su propia comprensión de la topología de la mente humana, según él, un lugar donde lo Simbólico, lo Imaginario y lo Real no solo coexisten, sino que son interdependientes: si se elimina cualquiera de las tres, la estructura colapsará. Lo mismo puede decirse de la obra de Monica Ridruejo en EIKONOMA.







WALL, 2012
ÓLEO SOBRE TABLA 183 x 344 CM

Picnic, 2012

ÓLEO SOBRE LINO ENCOLADO A TABLA 190 x 190 CM



FIREWORKS, 2012

ÓLEO SOBRE LINO ENCOLADO A TABLA 190 x 190 CM



TASTE OF ASH, 2012

ÓLEO SOBRE LINO ENCOLADO A TABLA 190 x 190 CM



AFLOAT, 2012

ÓLEO SOBRE LINO ENCOLADO A TABLA 190 x 190 CM



ROMANA SUPERLE JO





THE TIE, 2012

ÓLEO SOBRE LINO ENCOLADO A TABLA 110 x 244 CM

Press Up, 2012

ÓLEO SOBRE LINO ENCOLADO A TABLA 190 x 190 CM







Soul. 2012

ÓLEO SOBRE LINO ENCOLADO A TABLA 125x244 CM





Cocoon. 2012

ÓLEO SOBRE LINO ENCOLADO A TABLA 125x244 CM

THE KISS, 2012

ÓLEO SOBRE LINO ENCOLADO A TABLA 190 x 190 CM



MONICA RIDRUEJO.

MISCELLANEA, 2012

ÓLEO SOBRE LINO ENCOLADO A TABLA 190 x190 CM



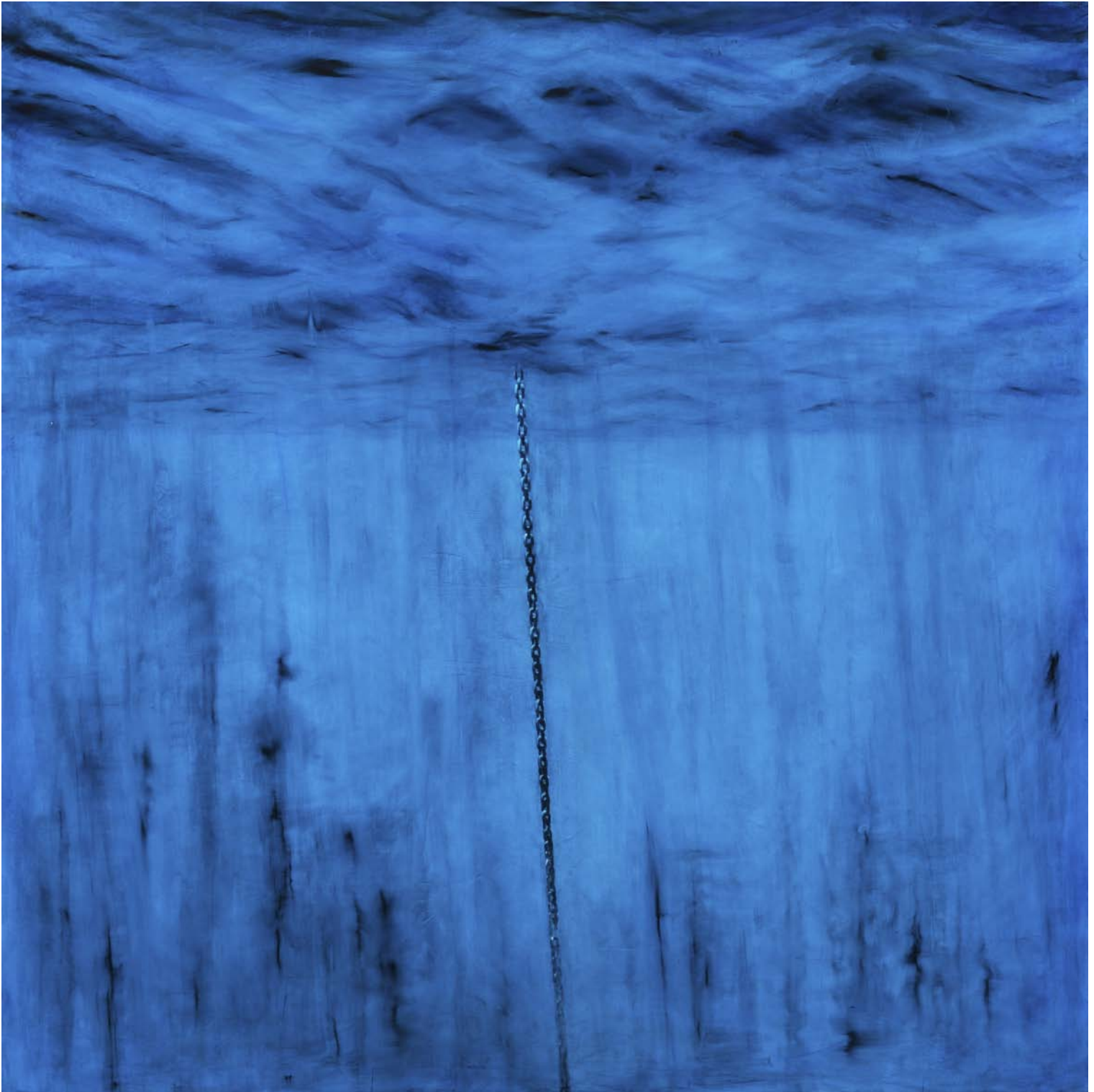
SAGA, 2012

ÓLEO SOBRE LINO ENCOLADO A TABLA 190 x 190 CM



SAFE HARBOR, 2011

ÓLEO SOBRE LINO ENCOLADO A LIENZO 190 x 190 CM



GORDIAN, 2012

ÓLEO SOBRE LINO ENCOLADO A TABLA 190 x 190 CM



SKY RISE, 2012

ÓLEO SOBRE LINO ENCOLADO A TABLA 190 x 190 CM



SUNNY SIDE UP, 2012

ÓLEO SOBRE LINO ENCOLADO A TABLA 190 x 190 CM



MONICA RIDRUEJO.

Jazz, 2012

ÓLEO SOBRE LINO ENCOLADO A LIENZO 190 x 135 CM



MONICA RIDRUEJO.



DIBUJO ESCULTURA **One**, 2012
TINTA CHINA SOBRE MADERA ZEBRA 41 x 51 x 4 CM

DIBUJO ESCULTURA **Two**, 2012
TINTA CHINA SOBRE MADERA ZEBRA 41 x 51 x 4 CM



DIBUJO ESCULTURA **THREE**, 2012
TINTA CHINA SOBRE MADERA ZEBRA 41 x 51 x4 CM

DIBUJO ESCULTURA **FIVE**, 2012
TINTA CHINA SOBRE MADERA ZEBRA 41 x 51 x4 CM



DIBUJO ESCULTURA **Four**, 2012
TINTA CHINA SOBRE MADERA ZEBRA 41 x 51 x 4 CM

DIBUJO ESCULTURA **Six**, 2012
TINTA CHINA SOBRE MADERA ZEBRA 41 x 51 x 4 CM

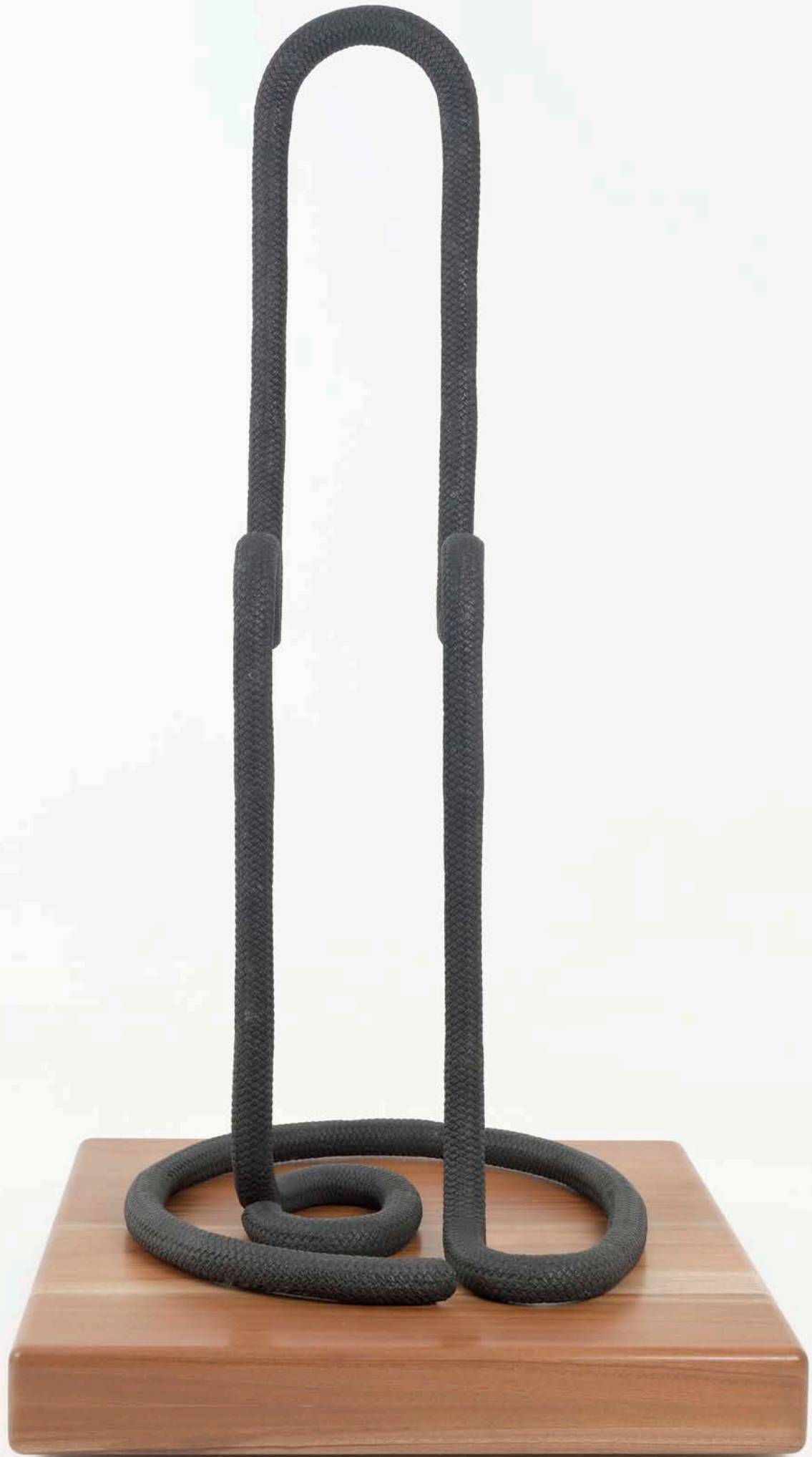


DIBUJO ESCULTURA **SEVEN - EIGHT**, 2012
TINTA CHINA SOBRE MADERA ZEBRA 41 x 51 x4CM

DIBUJO ESCULTURA **TEN**, 2012
TINTA CHINA SOBRE MADERA ZEBRA 41 x 51 x4 CM

ONE, 2012

BRONCE SOBRE BASE DE MADERA SIPO 196 x 74 x 76 CM



Two, 2012

BRONCE SOBRE BASE DE MADERA SIPO 210 x 74 x 76 CM



THREE, 2012

BRONCE SOBRE MADERA SIPO 112 x 86 x 86 CM



Four. 2012

BRONCE SOBRE BASE DE MADERA SIPO 124 x 79 x 76 CM



Five, 2012

BRONCE SOBRE BASE DE MADERA SIPO 90 X 46 X 33 CM



Six, 2012

RESINA EPOXI SOBRE BASE DE FIBRA DE CARBONO 118 x 139 x 62 CM



MR
2012

SEVEN, 2012

RESINA EPOXI VERDE SOBRE BASE DE METACRILATO, FIBRA DE CARBONO Y ACERO INOXIDABLE 87 x 180 x 87 CM



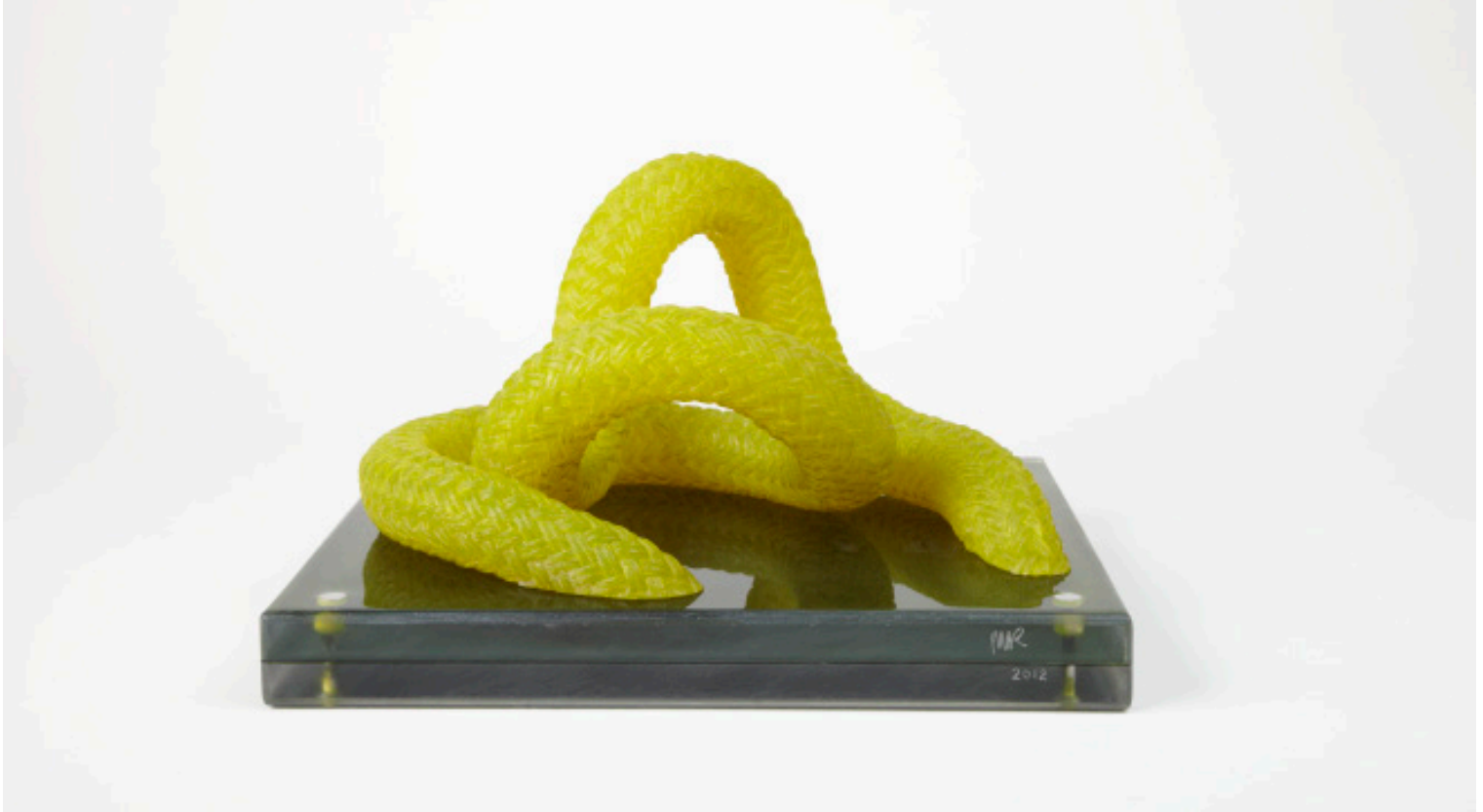
EIGHT, 2012

BRONCE SOBRE GRANITO NEGRO 87 x 182 x 89 CM



NINE A, 2012

RESINA EPOXI VERDE SOBRE BASE DE METACRILATO, FIBRA DE CARBONO Y ACERO INOXIDABLE 23 x 31 x 36 CM



NINE B, 2012

RESINA EPOXI NARANJA SOBRE BASE DE METACRILATO, FIBRA DE CARBONO Y ACERO INOXIDABLE 23 x 31 x 36 CM



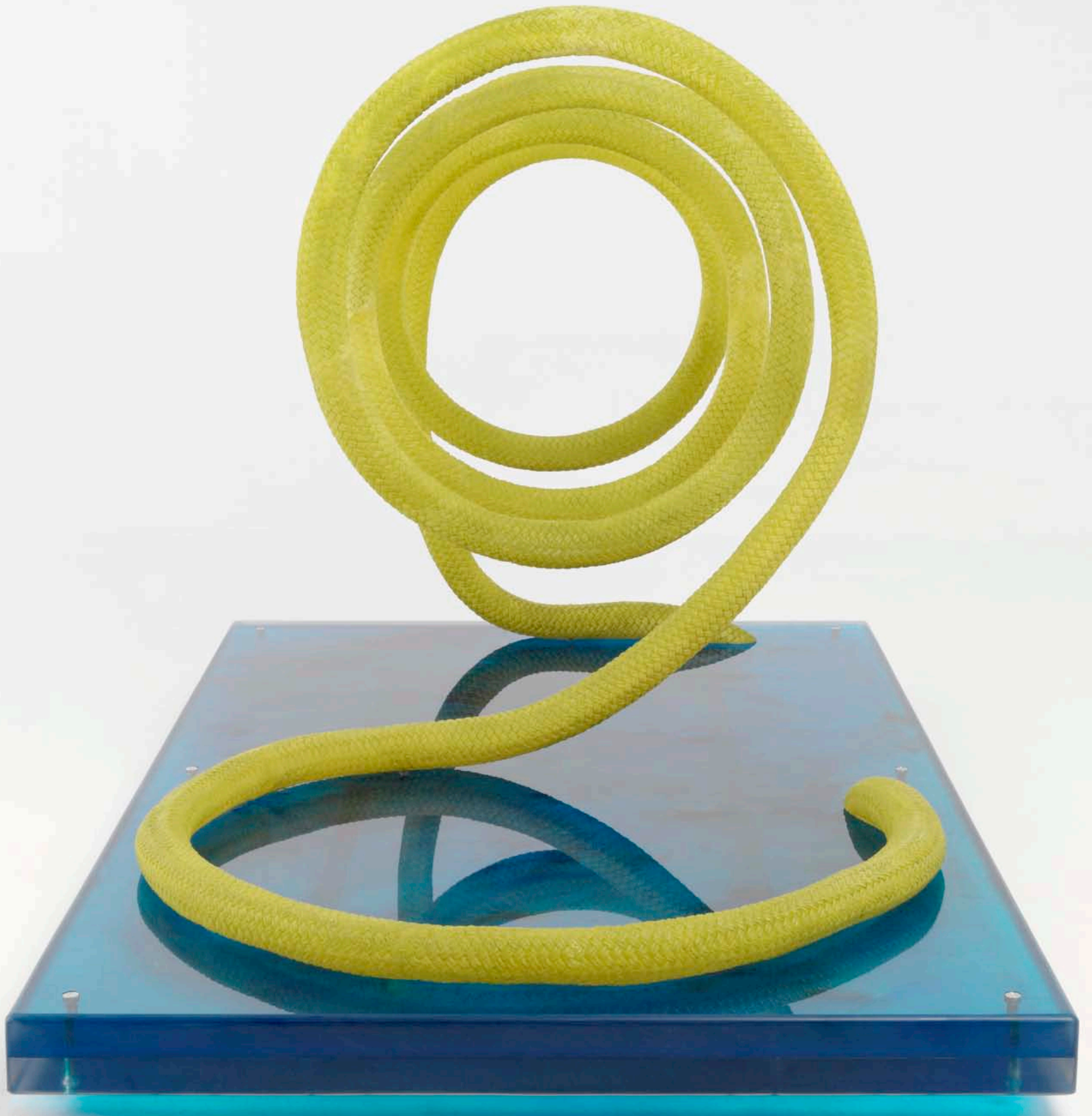
NINE C, 2012

RESINA EPOXI NEGRA SOBRE BASE DE METACRILATO, FIBRA DE CARBONO Y ACERO INOXIDABLE 23 x 31 x 36 CM



TEN, 2012

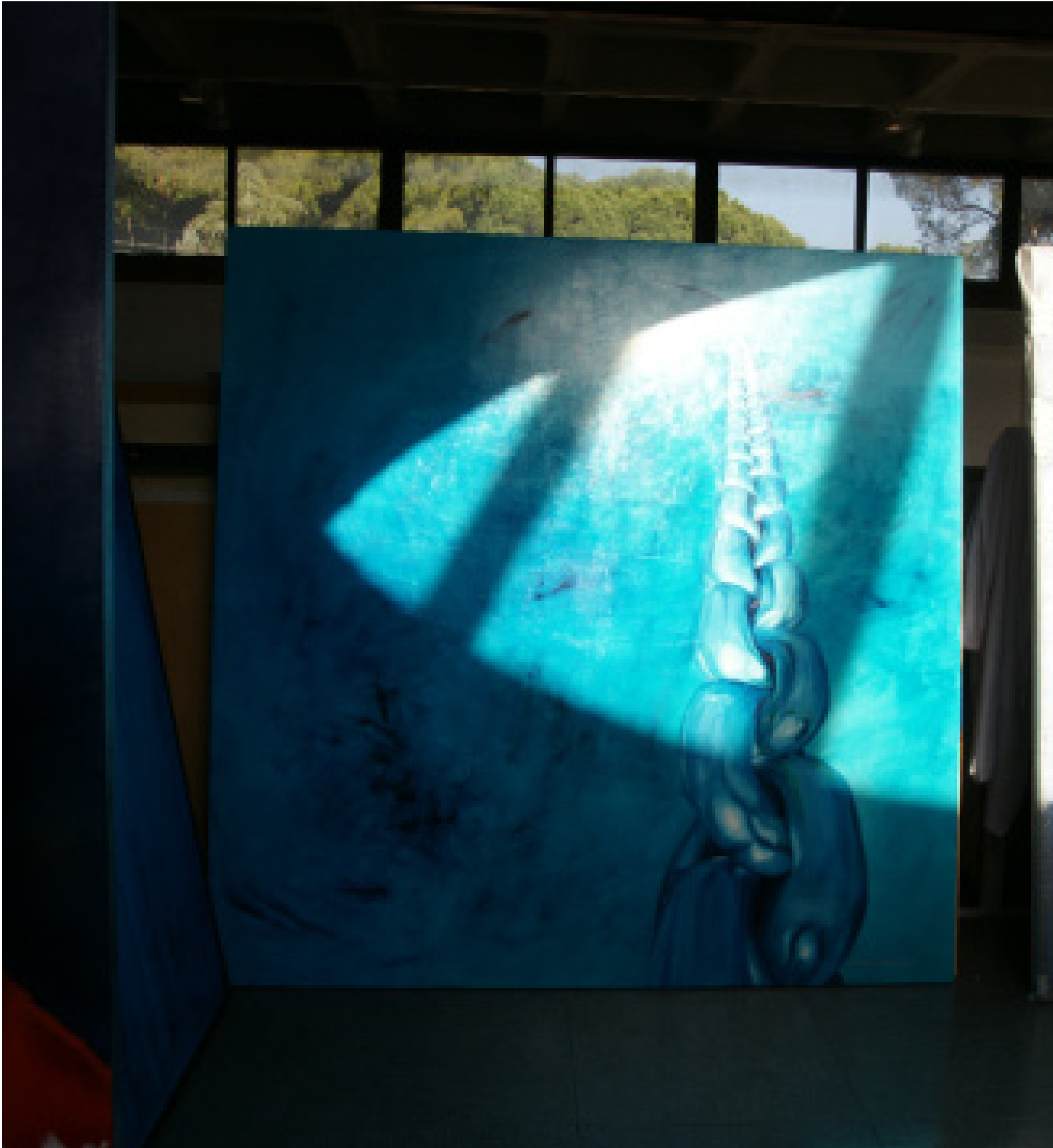
RESINA EPOXI VERDE SOBRE BASE DE METACRILATO, FIBRA DE CARBONO Y ACERO INOXIDABLE 138 x 160 x 100 cm



ELEVEN, 2012

BRONCE SOBRE BASE DE MADERA SIPO 40 x 40 x 17 CM





FORMACIÓN PLÁSTICA

2011

MoMA, NY, Course in Materials and Techniques of Postwar Abstract Painting (New York School).

2010

Taller de pintura figurativa del natural al aire libre, con Felipe Alonso.

Taller de pintura figurativa al aire libre, con Guillermo Oyágüez, Sicilia, Italia.

Taller de pintura al aire libre, con Felipe Alonso, Aranjuez.

Curso de Pintura figurativa al óleo, La Academia, Fundación Arte y Autores Contemporáneos, ARAUCO.

2009

Curso de Mixed Media en el School of The Museum of Fine Arts, SMFA, Boston, Massachusetts, EEUU.

Curso de pintura figurativa al óleo, La Academia, Fundación Arte y Autores Contemporáneos, ARAUCO.

1981-83

Cursos de Artes Aplicadas, Bellas Artes e Historia del Arte, Mount Holyoke College, Massachusetts, EEUU.

1980

Curso de Historia del Arte en el Museo del Prado, Madrid





EXPOSICIONES

Selección de obra en el LXXIX Salón de Otoño, Madrid, de la Asociación Española de Pintores y Escultores (A.E.P.E.). Centro Cultural Casa de Vacas. Parque del Retiro. Ayuntamiento de Madrid. España. Noviembre, 2012.

Selección de obra al óleo en el Certamen de Artes Plásticas de la Asociación Española de Pintores y Escultores (A.E.P.E.). Sala de Arcos del Centro Cultural Galileo, Madrid. España. Del 16 de abril al 14 de mayo de 2012.

Exposición *Miradas Femeninas: diálogo entre abstracción y figuración*, Madrid Women´s Week, Fundación Pons, Madrid, España. 5 al 23 de Marzo, 2012.

Exposición de obra, Congreso de los Diputados, España, 2012.

Exposición de una obra mixta realizada conjuntamente con Nacho Fal (escultura) - Monica Ridruejo (pintura) en A.D. Casariego Antigüedades, Madrid, España. 14 al 31 de diciembre, 2011.

Selección de obra en el XXX Certamen PEQUEÑO FORMATO de la Asociación Española de Pintores y Escultores. Exposición en C. C. Nicolás Salmerón, Madrid, España, del 2 al 15 de Noviembre de 2011.

Exposición de obras al óleo en la FERIA ARTI 11, La Haya, Holanda, del 5 al 9 de Octubre, 2011.

Exposición de obras al óleo en la FERIA OPEN ART, Utrecht, Holanda, del 14 al 18 de Septiembre, 2011.

Exposición de selección de fotografía en establecimiento Náutica Marina Sport, Madrid, España, coincidiendo con la Fashion´s Night Out -Noche Vogue Madrid, España, 7 de Septiembre de 2011.

Segundo premio de la Asociación Española de Pintores y Escultores, y exposición en el IV Certamen de Artes Plásticas de la Asociación Española de Pintores y Escultores (A.E.P.E.) expuesto en la Casa de Cantabria, en Madrid, España. Exposición del 2 al 15 de Septiembre de 2011.

Exposición de obra en la AFFORDABLE ART FAIR (AAF), Amsterdam, Holanda, del 12 al 15 de Mayo, 2011.

Selección de obra al óleo en el Certamen VI Salón de Primavera de la Asociación Española de Pintores y Escultores (A.E.P.E.), y el Ayuntamiento de Valdepeñas (Ciudad Real, SEpaña), Museo Municipal de Valdepeñas, 5 al 29 de Mayo, 2011.

Exposición de obra, Rotary Club, Palma de Mallorca, Marzo de 2011, en beneficio de la Asociación Española Contra el Cáncer.

Obra disponible en Saatchi Gallery Online, 2011.

Exposición de obras al óleo en la FERIA OPEN ART, Utrecht, Holanda, del 8 al 12 de Septiembre, 2010.

Exposición de fotografías en la FERIA OPEN ART, Utrecht, Holanda, del 8 al 12 de Septiembre, 2010.

Exposición de obra en acrílico, Congreso de los Diputados, España, 2009- 2011.

Exposición colectiva. *Fotografía*. Del 9 de Julio al 3 de Septiembre, 2010, Galería Gaudí, Madrid, España.

Exposición de fotografía INTERFASES, Café Berlín, Madrid, España, 24 de Marzo a 25 de Mayo de 2010.

Exposición colectiva, ARTE Y CERVEZA, 15 de Marzo a 8 de Abril de 2010. España.

Exposición de obra y subasta, Rotary Club, Palma de Mallorca, España, 13 de Febrero de 2010.

Exposición colectiva, Galería Gaudí, Madrid, España, Enero de 2010.

Exposición individual en la Galería Gaudí, Madrid, España, del 11 de Diciembre de 2009 al 11 de Enero de 2010.

Exposición de obras en la FERIA LINEART 2009, Gante, Bélgica, del 4 al 8 de Diciembre, 2009.

Exposición de obras al óleo en la FERIA OPEN ART, Utrecht, Holanda, del 8 al 13 de Septiembre, 2009.

Exposición colectiva, del 2 al 31 de Agosto, 2009, en la Galería Gaudí, Madrid, España.

Exposición colectiva, 2007, Galería Selón, Madrid. España.

FOREWORD

José Ignacio Wert Ortega

Minister of Education, Culture and Sport

If there is an artistic language which defines modernity, it is, with no doubt, abstraction. However, it would not be understood without its counterpoint, figurative art. In fact, it is the search for reality what meant the first rupture with academicism in the mid nineteenth century. During more than a century, abstraction and figurative art have been together and many artists have found their poetic space between them. One of the biggest representatives of Spanish informalism, Antoni Tàpies, considered his paintings as both abstract and figurative. What can be more abstract than the surface of a wall and more figurative than what only represents itself, its own materiality?

Monica Ridruejo's work has known how to be figurative without giving up modernity, and it has done so focusing on apparently traditional genres, like landscapes. Her paintings are pictorial because brush-strokes and form are important, they are not subordinated to image, but maintain a relative autonomy. But on the other hand, her images seem to be extracted from a

certain common culture which somehow refers to mass media, magazines or movies.

Ridruejo alternates her pictorial work with the creation of sculptures. The link between sculptures and paintings is clear. In this case, image is not expressed in any painting's specific aspects (matter, form...), it is the form itself which becomes an image. The shapes of sculptures created by Ridruejo during these past years are built from a rigorous expressive rationality, but the use of colour by the artist enables them to function as images.

Knots, ropes and curvy forms laced with each other are the leitmotiv of her sculptures. Knots protrude and encrust the surface of the canvas not responding to traditional perspective. On the contrary, they fold and unfold along the painting producing simultaneously an optical and haptic, visual and tactile and pictorial and sculptural sensation on the viewer. That is the duality that I think defines the work Monica Ridruejo presents in this exhibition and which would help us to better understand her work. Without affiliating herself to any school of thought, she voluntarily positions herself away from the polarities which during some time tormented a part of modern art.

February 2013

GORDIAN KNOTS IN THE SEA OF FREEDOM

Consuelo Císcar Casabán

Director of IVAM

If it is not the sea, it is its image,
its figure, the reverse, in the sky.
If it is not the sea, it is your thin voice,
throughout the wide world,
through loudspeakers, through the air.
If it is not the sea, it is its name
in a language without lips,
without people,
with no other word than this one:
sea.
If it is not the sea, it is its idea
of fire, unfathomable, clean,
and me,
burning, drowning in it.

PEDRO SALINAS, *Distant Sea*

According to the legend, a farmer from Anatolia used to tie his oxen to a yoke with ropes knotted in a way which were impossible to untie. According to tradition, whoever untied those knots would conquer the Far East. When in 333 B.C Alexander the Great travelled through the region on his way to the Persian Empire, he undertook the challenge, and realising the difficulties it implied, he decided to resolve the problem by cutting the knot with his sword stating: 'cutting is as valid as unknotting.' And indeed, the Macedonian conquered the Far East with authority. Since then, we appeal to the expression 'Gordian knot' to refer to the essence of an issue with a difficult solution, in a way in which untying the fictitious knot, we solve the problem and free the energy retained in it.

If we focus on Monica Ridruejo's intense artistic production we notice extraordinary sea ropes and steel chains, situated in the forefront, and even in a detailed foreground, in many occasions with the sea in the background in her scenic proposals, gain complex prominence. Additionally, when those figures protrude the canvas to turn into three-dimensional bronze and resin structures, we observe how they continue contributing to a curvy, evasive and labyrinth like itinerary through which the artist securely moves.

From this recurrent fixation, Monica binds herself to a poetic figuration she pursues through colour; expressions which distance themselves from a conventional and naturalistic universe to gradually install themselves in the field of abstraction. Simultaneously using these two languages in her pictures, sculptures and canvases, one can indentify a conceptualistic tendency, given that behind the hyperbolic details of ropes and Gordian links lays an interest in communicating states of mind. These emotional cycles fluctuate between the luminosity of navy blues and greens, expressing hope, and between intense reds and yellows which ignite the canvas causing unease and restlessness.

This way it seems as if the artist wanted, by means of the Theory of Knots, to abstract the prevailing notion on knots and to study the object from a mathematics point of view, as we can specially see in her sculptures with obtuse laces.

In this decontextualization, and considering the symbolic allegory as a rhetoric element granting reality with new meanings, the artist could be explaining, by means of her aesthetic, the hindrances and obstacles which modern society is subject to.

But Monica Ridruejo rapidly brings up the counterpoint of this disturbing relation that her work acquires with man's symbolic hindrances in society. She offers us a break with the sea; a space of freedom and rupture to overcome daily tensions linked to those knots coming from an imagery which has developed independently in different cultures. Water always manifests itself with a purifying and protectionist meaning which goes beyond the spiritual value it has been attributed by the planet's three great religions or Celtic, Hindu, Greek or Roman mythology.

Written in water is the title of a poem, almost a testament, by Luis Cernuda, in which the poet invites us to follow a journey's itinerary; not only a physical journey, but also mental in which water recurrently appears to integrate itself as a scenic element and as the matter of dreams.

In my opinion, water also turns into a versatile vehicle of significance in Monica's work. It is a clear indicator, a sign that can help the viewer recover his breath after the pressure exerted by

knots and chains. This way, water tries to be light, and manifest illusion and hope.

Gaston Bachelard used to say that to observe the aesthetic of a landscape passionately, one must first dream about it. It has to be seen poetically. The French thinker's consideration is undeniably assumed by the work of Monica. In all of it exists a poetic linked to elements she introduces both in their formal aspect, being two-dimensional or three-dimensional, such as in the semiotic beats emitted from her interior.

We therefore, face an aesthetic called to be revealed from the layer of reality transported in a first level, to encounter

a more intimate and heart-rending second reality. An artistic and conceptual ability is required to build this multi-signal paradise to recognise oneself in what is symbolic a mythical.

So, from thematic minimalism to the strength of meanings shown in her landscapes, there is a wide range underlining the capacity of synthesis of contemporary art and an explosion of connotation given out by it. Therefore, from Gordian complexity and marine hope, Monica's work finds itself within endless possible interpretations, all of them trying to conquer the viewer's attention.



LANDSCAPE AND MEMORY

Laura Revuelta

This exhibition originates from a painting that does not even have an identifying title, or whose identifying title bears no specific name. Only the ambiguous, recurrent label of *Sin título (s/t)* (Untitled), so often repeated in the art of recent decades, often to cover up conceptual traps or merely formal or aesthetic insinuations, to mask them with enigma and indeterminateness. In this case and in this artist's work, nothing could be further from fancy fireworks and conceptual pretensions. Than seducing for seduction's sake with something simply evident or astonishing. The easy way out, in short. The picture I referred to is a small one, showing two pieces of half-unravelling cord or rope twined together in the centre of the scene, yet one could hardly have divined all that was to emerge from it, the series of pieces that we see now. In that picture, painting, the purest pictorial exercise, did not even pause to think what it is capable of producing, its tremendous capacity for going beyond its very essence, for transformation and analysis of itself and even of its presence in a specific setting such as a room in a museum, and its value as an exercise of investigation. It is a frustrated sketch, yet not at all frustrating either for the artist or for the viewer who knows it and places it in the foremost position in this story.

I am singling out this work from the catalogue because it symbolises perfectly how one can set out from an idea whose long reach carries one to a horizon barely imagined at the beginning of the adventure of creation. In this picture, and in this way, this show of recent work by Monica Ridruejo at the IVAM, with the general title of *Eikonoma*, was conceived: in a painting so small that hardly anyone could imagine what it was capable of bringing forth. Perhaps only the artist herself, who continued with complete confidence over the course of an intense and very intimate introspective exercise. A year of hard work, during which she has gradually grown, in which she has struggled (from and in the solitude of the studio) and explored each of the nuances of that work, until now that first painting bears no resemblance to the pictures that occupy the rooms of this exhibition. It represents the past, where it is always good to

review and rediscover oneself, even if only to realise where we have come from and where we are going to. Discovering clues without which nobody would understand why we have come to where we are right now: enclosed in the almost claustrophobic space of a room, a white cube, where painting assaults us from the walls. Here we are inundated by it, literally, because we are surrounded by water, by sea, on every side but one.

Over this last year another artist has emerged, different from the one I first saw when I was embarking on this project. Monica Ridruejo has certainly taken to its logical limit the maxim that inspiration comes only to those who toil or that inspiration amounts to work followed by even more work. Her painting has grown, it has become mature, it has gained its independence by becoming purer, more involved, more attached to essences but also freer. It has descended to the depths and risen again to the surface, full of self-confidence, asserting itself with all its potentialities. Just try a small experiment: go up close to one of the paintings and then move back; the determinateness of every individual brushstroke branches out into an inner network of pictorial impurities, and by impurity I mean something moving from determinateness to abstraction, to the quintessential, setting out from something definite and losing all definition, breaking all the bonds that might hold it back or even, at an extreme, trivialise it and make it comfortable, simplify it into a mere label of formal prejudices. It proceeds from the determinate to something indeterminate but never diffuse.

"In turning his attention away from subject matter of common experience, the poet or artist turns it in upon the medium of his own craft. The nonrepresentational or 'abstract', if it is to have aesthetic validity, cannot be arbitrary and accidental, but must stem from obedience to some worthy constraint or original. This constraint, once the world of common, extroverted experience has been renounced, can only be found in the very processes or disciplines by which art and literature have already imitated the former. These themselves become the subject matter of art and literature. If, to continue with Aristotle, all art and literature are imitation, then what we have here is the imitation of imitating."

In 'Avant-Garde and Kitsch', from which the last paragraph is taken, the American critic Clement Greenberg speaks of the arbitrary or accidental as concepts utterly opposed to any

kind of creative process whose validity or seriousness is placed beyond all doubt. The artist and the poet concentrate on their particular occupations. Just that. I do not know whether Monica Ridruejo learnt these maxims or whether they have emerged naturally (I admit to not having discussed this with her), but she has certainly applied them faithfully or else she has them imprinted in her genetic code as an artist. On each of the visits that I have made to her studio in Madrid for the subsequent preparation of the exhibition (*Eikonoma*) I came away even more surprised at finding myself confronted with an artist who has all the daring needed to break bonds, to free herself from ties (if we think about it psychoanalytically, the ropes and chains that have become two of the recurrent identifying features in this exhibition series may offer this hidden interpretation). An artist committed to not allowing the accidental or arbitrary to become concepts that signify something in her work. Every picture that she showed me transformed itself into profound readings with infinite suggestions. The ability to paint is not just a matter of copying or daubing, though it may be those things as well. Being able to paint means laying hold of the very matter of which painting is made and tattooing it on the viewer's retina. Steeping it in senses and sensations. And in the inquiries about her work that Monica Ridruejo has conducted with people of many different kinds and conditions (as she has told me), about how her work has gradually evolved, various reflections and interpretations have emerged, ranging from a view that sticks closely to the object (to reality) – the subtle explicit references that we find in these paintings, from the ropes that I mentioned earlier to the sea itself – to daubing, leaving the eye smeared with the most impure pigments of abstraction.

'A society, as it becomes less and less able, in the course of its development, to justify the inevitability of its particular forms, breaks up the accepted notions upon which artists and writers must depend in large part for communication with their audiences. It becomes difficult to assume anything [...] and the writer or artist is no longer able to estimate the response of his audience to the symbols and references with which he works.'

This brings us back to Greenberg and 'Avant-Garde and Kitsch'. There are no symbols or references in the landscapes that Monica Ridruejo has brought to this exhibition, only the ones that I have already mentioned (the sea, ropes and chains), but they disappear amid the layers that are placed over them. It becomes difficult to assume anything, but it is not all that necessary. Why? What for? What need is there to explain what is happening in each of these paintings? Or why it happens in this way? We only need to let our gaze work its way in, stripping off layer after layer, as if our eye were dissecting the mesh of paint and smearing it on our retina. Tattooing it, as I said earlier, with blue, reds, greens, veiled blacks, dusky yellow ... Then the eye will no longer see anything but patches of colour, lines of mental and visual flight, the purest and most sensitive exercise of abstraction transformed into painting, essence. All in nothing, in a mere brushstroke – fleeting but deeply felt.

'The landscape – that which is furthest from us, the final spectacle before the horizon – is, as we know, an assemblage. But we do not necessarily perceive it as such – we see it as a whole whose component elements are hard to separate. The best way of representing this concept is indeed to show how an element can form part of it without being noticed, as in camouflage: so we have military camouflage, or the partridge in a field of corn, or the tiger in the savannah ... the 'picture' changes, and becomes transformed by the interplay of appearances, by the way in which surfaces are modified in relation to the observer's entry into the 'picture', as the stimuli of sight and sound are supplemented by the olfactory and finally the tactile.'

In his *Journal of Garden History*, the French architect and landscape designer Bernard Lassus gives us the keys for visiting and exploring this exposition with our eyes, without even needing to move around the room, as if we were to take up a position facing a line of horizon, where sky meets sea and masses of colour mix together in reality and in the viewer's eye. That is why a line of paintings occupies the walls of the room, so that the viewer can read all the nuances of this pictorial exercise from a distance. Yet if each of us were to stand in front of each of the pictures that make up this line of horizon into which we have transformed the white cube that contains the exhibition, the sensation would be bound to be the same. And if we were to

shift the focus of our gaze still closer, clinging to a single point on the surface of the painting, focusing in order to unfocus (as is done in photography), we would also feel the same. In the three visual positions to which I have just referred there are the same experiences: landscape and memory, the poetry of the determinate/indeterminate. We rediscover ourselves through reality, through painting, through colour, only to lose ourselves again in the lack of detail around us. From visible to invisible. Seen and hidden.

'In the words of the poet Malcolm de Chazal, 'it is the look which is the largest rake' But a look can only retrieve for perception one part of a concrete space. A patch of sky ... a reflection gathered by the water's side ... the verges of a forest ... part of a roof. These are fractions of objects, but they are also representative of the basic elements of landscape – the sky, the forest, and the ocean. The visible offers itself a little at a time, and is itself a mere fraction of what is 'hidden', either by the shade of mighty trees, or by the mist rising from the river, or by the line of the hills. Tiny fragments are indeed all we see, even if we are not travelers but familiars of the place. Strangely enough, the breadth suggested by the term 'landscape' extends over a great deal more of the nonvisible than of the visible. We have what is largely an interplay between the 'seen' and the 'hidden' – between what is directly perceived and what belongs to memory and imagination.'

We have raked with the eye, as the poet Chazal said, paraphrased by Bernard Lassus, because there is no other way of understanding Monica Ridruejo's paintings, and what she herself was aiming at is that. She has raked with the eye between the real and the imagined because her work is a response to an exercise of memory and re-creation. The sea is a constant presence in her life, now and earlier, together with everything that has to do with the vast horizon of the sea in the distance, everything that is hidden below the surface, and everything around it on land that can be swallowed up or swept away. She is not an open-air artist but one who works in the studio, where what has been seen and observed mingles with memory, where things are what they are and what we recall of them and where painting has properties of divination, of magic, of alchemistic mixtures of matter and non-matter. Which is why I think there is no better or truer way of defining her work – work that never ceases to be landscape,

mental and visual – than the one I have just described: raking with the eye and sinking the rake into the surface of the painting, separating out shades of colour to discover what is seen and what is not seen. Compelling each individual or viewer, as Plato observed in a conversation between Socrates and Theaetetus, to weave together endless relationships of colour, together with their interpretations and their footnotes:

'... the colour that you call white is not to be taken as something separate outside of your eyes, nor yet as something inside of them; and you must not assign any place to it, for then it would at once be in a definite position and stationary and would have no part in the process of becoming, [...] black or white or any other colour whatsoever is the result of the impact of the eye upon the appropriate motion, and therefore that which we call colour will be in each instance neither that which impinges nor that which is impinged upon, but something between, which has occurred, peculiar to each individual.'

There would be no nuances if colour were not treated as an ingredient that mingles chemistry with magic. As science and as poetry. An amalgam of the philosophical and the existential. The artist, the painter, has never ceased to twine these elements together, struggling against imponderables in her investigation. And this is so because for Monica Ridruejo colour and all that she has been able to transform with it has opened up endless doorways in her work, not only in her paintings but also in her sculptures, to which we shall come later. Throughout the long year of preparatory work for this exhibition she has been an investigator of the tangible and the intangible, of the possibilities of matter and of the most chimerical inventiveness. Combining success and failure only to set out after success again. As in the most scientific methods. We rake with our eye and the range of colours becomes a kind of dust, a nothing that contains everything. For dust thou art and unto dust shalt thou return. As if we were to journey back to the most primeval beginnings when there was no mixture, no impurities, only essence. To the bourne to which the ancients travelled when they set out to unravel the riddles of reality and their projections amid the shadows, among the obstacles: in the cave, on the pure white surface of a painting, in the immaculate aseptic atmosphere of a museum. Ultimately these are three magic spaces where reality can only be represented by the painter, the poet, who defines, names,

traps and captures what is camouflaged deep within the heart of things: the music of abstraction.

For Julian Bell, in his enlightening book *What Is Painting?*, "in the eyes of philosophers and scientists since Plato, the world was constituted firstly in terms of form and secondly of colour. Forms, ideas or principles were the basis of everything and colour was 'a secondary quality', a cherry on the cake. Paintings followed the same steps. Lines were drawn that defined forms, and then colouring was added [...]. So what is colour, not in terms of the construction of the world but of personal experience? In the experience of seeing it is essential. It is what is there before form; because we distinguish forms from the colours that we see. Goethe maintained that 'light, shade, and colour together constitute that which to our vision distinguishes object from object, and the parts of an object from each other. From these three, light, shade and colour, we construct the visible world, and thus, at the same time, make painting possible'"

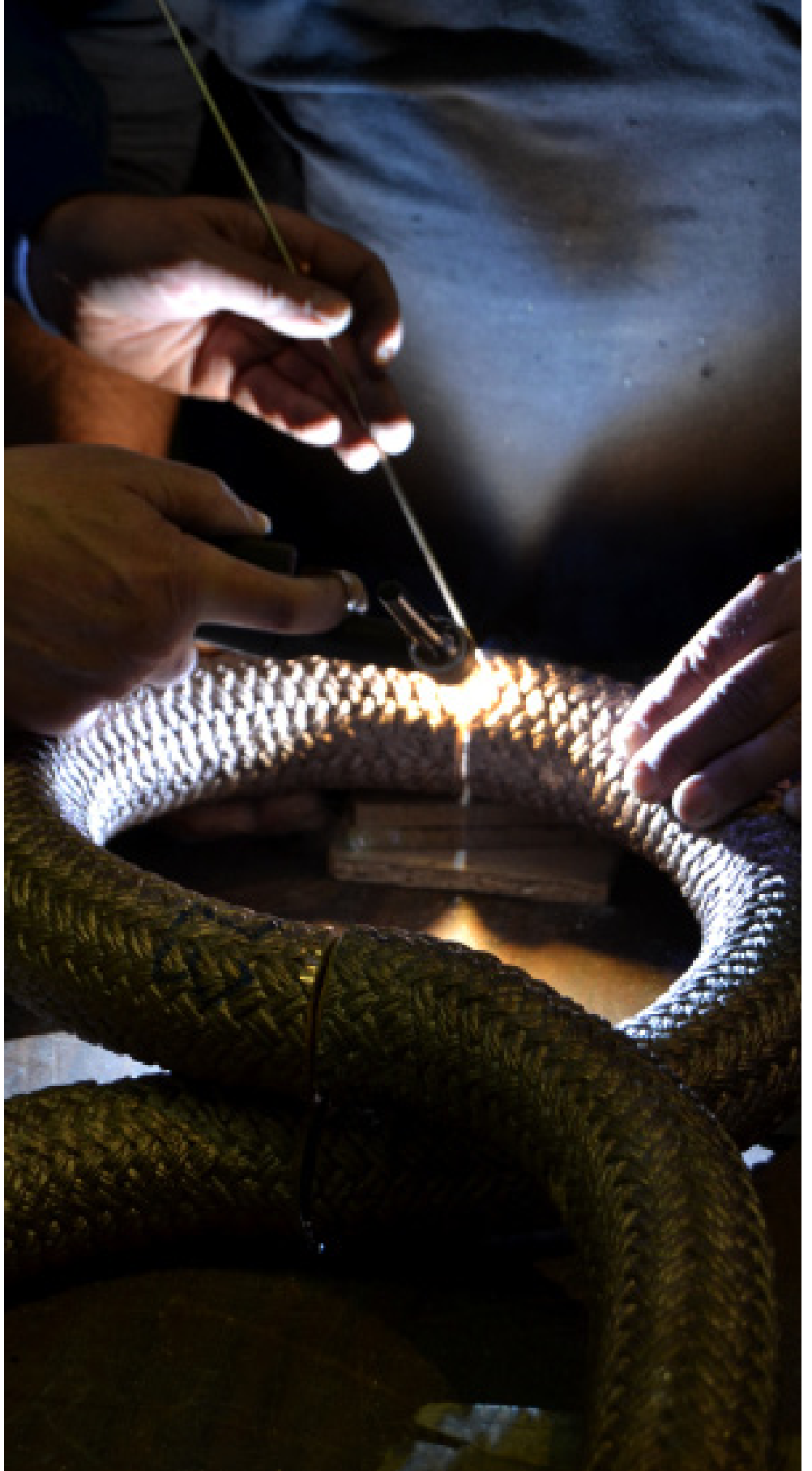
There is not the slightest doubt that for Monica Ridruejo painting, her painting, links up directly with all the theory that has made the labour of artists one of the most fascinating fields of metaphorical disquisition about the world. Each of her paintings appears to have absorbed an infinity of readings, of recondite wisdom, of hermeneutic treatises. Form, colour, light and shade. All together or individually, they compose a profound, intimate music. Yes, the music of abstraction. Bell takes up this argument again in the book just mentioned: "In the same way that sound can be related to feeling, and feeling to colour, painting can be related to music."

Form, colour and abstractions that are a blend of both are concepts that are perfectly handled in this series of paintings in which the real landscape is a mere setting or scenic reference. Landscape and memory. Yet there is a point where form and also colour seem to acquire independence and leap out of the picture. This is the very point at which sculptures, which are also included in this exhibition, appear in Monica Ridruejo's work of investigation. A forest of sculptures is installed in the centre of the room. They look like shapes rising up into space and capturing time; passing through the surface of a painting, as if it were a cinema screen, and taking on three-dimensionality. They are drawings in the air that seem to float with consummate

ease, and concealed behind them there is an enormous labour of mastering matter, redirecting it, sealing a sacred pact of complicity with it. Certainly a labour of endless searching, one of the great surprises that Monica Ridruejo's recent work has presented. In the final part of this catalogue the reader can see a whole album of photographs that show how Monica Ridruejo carried out, step by step, the very manual process by which each of these works of sculpture was constructed. Little more can be added to this visual diary. Words are almost superfluous because the expressiveness of the actions and sequences has many of the qualities of a masterpiece. The cooking of an artist, in which all her "tricks" are cooked, is not the same as that of a magician, but it has many similarities because of its ability to attain the incredible by impossible actions and gestures.

I have spoken of the independence that forms acquire in these sculptures, of how they dance in space. But colour also acquires complete independence in another series of sculptures which is made with a material that the artist herself has magicked up (translucent epoxy resin) and that will cause a stir. The constant work of investigation that we see in this whole series of sculptures once again marks the difference and gives rise to discoveries such as this. "We do not see any of the colours pure as they really are, but all are mixed with others; or if not mixed with any other colour they are mixed with rays of light and with shadows, and so they appear different and not as they are. Consequently things appear different according to whether they are seen in shadow or in sunlight, in a hard or a soft light." The speaker here is Aristotle, in his treatise "On Colours." And when his words are set before these epoxy resin sculptures it looks as if they were the inspiration for these works. The unreal tone that they transmit is only due to the handling of light (natural or artificial), with all its nuances and shadows. Light passes through and softens them, transforming them into unreal objects and even into beings that might have been brought to life by science fiction. They leap out of the landscape of the paintings and create their own space and environment in the viewer's mind. A mixture of futurism and future possibility.

Yet these small touches of transgression, of taking ideas to extremes, do not distance us for an instant from the landscape and memory that form the title of this text, which we have



explored from many angles, and that are taken from the book by Simon Schama which bears the same title: *Landscape and Memory* [...]: a way of looking; of rediscovering what we already have, but which somehow eludes our recognition and our appreciation. Instead of being yet another explanation of what we have lost, it is an exploration of what we may yet find.'

Or, as was said by Gerhard Richter, one of the great painters of abstraction: 'Every beauty that we see in landscape – every enchanting colour effect, or tranquil scene, or powerful atmosphere, every gentle linearity or magnificent spatial depth or whatever – is our projection; and we can switch it off at a moment's notice, to reveal only the appalling horror and ugliness.'



TIED IN KNOTS: MONICA RIDRUEJO'S ART

Donald Kuspit

Sometimes Monica Ridruejo paints her ropes, setting them on an oceanic field of luminous blue, sometimes she presents them as autonomous sculptures, variously colored—usually golden yellow or dazzling orange, or, on the other side of the spectrum, dark or light blue—but, from a purely abstract point of view, they are extravagant variations of what Kandinsky characterized as “spontaneous emphases within a free curve.” They remind us that there is still “expressive power and expressive depth in abstract forms,” to use Kandinsky’s words, despite the argument of numerous theorists that after a century of development abstract art has become rather shopworn, at best a formal exercise, at worst sterile redundancy. As Ridruejo’s art shows, the freedom of spontaneity remain possible, if within the form of a curve, that is, a geometrical structure. It has been said that art affords a “margin of freedom” within society, spontaneity being freedom and geometry being the margin. Both transcend society, the former relatively, the latter absolutely.

For Kandinsky “spontaneous emphases within a free curve” is the most complexly dynamic of all abstract forms: it is at once a free moving and structured line, that is, inextricably geometrical and impulsive. Ridruejo’s spontaneously line, curving this way and that, turning in on and over itself, is in effect an unraveled Gordian knot—the kind of knot that we see pictured in *The Tie and Gordian*. When she cuts the Gordian knot, the rope spills into space, seemingly proliferating endlessly—but it remains contained in a finite space, whether it be the planar space of the canvas or, three-dimensionalized into a sculpture, the flat plane of the platform on which it rests. Sometimes, unexpectedly, Ridruejo constructs deceptively simple structures, some like spontaneous squiggles, others geometrically structured, with a circular base mounted by an oblong form, sometimes bent in the center, suggesting it is a sort of abstract form, but the point I want to make is that, like her “free-standing” ropes, they also are composed of lines, less thick and more controlled, but also moving curves. They are transparent—structured emptiness, as it were—whereas many of the ropes pile up, occupying space,

but in the paintings they are invariably set in empty space, however oceanic and rich with emotional associations, as the titles indicate. Some suggest that we’re dealing with the curves of the female body, and the Gordian knots suggest that it has become a “problem,” broadly feminist as well as psychological—it suggests inner conflict—but the curves are abstracted into aesthetic autonomy, indicating that they are “sublimated” instincts, as aggressive as they are erotic.

Many of the ropes are also intensely colored, adding to the drama of the painting or sculpture. While the colors are undoubtedly evocative, more to the abstract point are their tonality and luminosity. Again, Kandinsky reminds us that colors, like lines, are inherently dynamic, and made more dynamic through their contrasts with one another. There is a difference between an “optical” and “mechanical mixture” of colors, the former enlivening, the latter deadening. According to Kandinsky, the optical movement from yellow to orange is “eccentric,” the optical movement from blue to violet is “concentric.” What is noteworthy about Ridruejo’s paintings is that they tend to stay at the extremes—blue, sometimes fading into hesitant luminosity, or yellow and orange, sometimes shadowy, more or often bright. But in one painting yellow and orange ropes twist together, with a light blue rope between them, all set in a dark blue field, with a luminous band above the ropes. Suddenly we realize we have an ingenious variation of a Rothko-like field painting, with its luminously nuanced planes of color, with some of the planes ironically three-dimensionalized into ropes. Representation and abstraction are tied together, as it were, in another Gordian knot. Ridruejo’s innovative rope paintings suggest the unresolvable problem of the relationship between representation and abstraction. But her rope sculptures seem to resolve it, because the ropes are painted, but then again they tighten the knot, for the ropes are in effect grand painterly gestures, sculptural representations of abstract expressionist paintings, confirming that a representation is always simultaneously an abstraction and vice versa. Ridruejo’s paintings are a new statement of the dilemma implicit in modernist art, not to say the doubleness of all things. Ridruejo’s message is that the Gordian knot can never be cut. Even when it is it becomes a tangle of contradictions.

TALKING KNOTS

George Stolz

The Gordian Knot of antiquity is the stuff of legend, or myth, or of parable – or perhaps of all three, woven together. In the central Anatolian kingdom of Phrygia, at the gates to the city of Gordium, an ox-cart was said to have been tethered to a pole by a knot so complex as to be intractable. A prophesy, uttered by a local oracle, accompanied this knot: whosoever might succeed in untying it would become lord of all Asia. The challenge drew many, but the knot, tied so tenaciously, remained as such – i.e. a knot -- until Alexander the Great arrived in 333 B.C. and solved the problem as was his wont: with his sword, slicing through it with a single stroke.

The story, propagated by Alexander's hagiographic biographers, allows various readings, primary among which is the one that leads to philosophical moral: certain problems cannot be solved on their own terms, with the parameters inherent to them. Or to put it another way: complex problems at times necessitate simple solutions. The implications go beyond political biography. For a knot is not only a knot: a knot is in some way akin to a state, as in a state-of-being, beyond the material of which it may be fashioned. Hence the mathematical and topological study of knots *qua* knots, of their tying and their untying. Hence current research in theoretical physics into the possibility of all matter as fundamentally consisting of knotted and coiled loops of space-time. Hence the convergence of mathematics and biology in the study of DNA strands and coils, and in how their patterns – their knotting – form the patterns of life itself. Knots are known to have been endowed with deeper meanings in ancient cultures around the world, such as the so-called "talking knots" or *Quipu* of South America – intricately tied knots, exquisite aesthetically, that in fact seem to have functioned as a semasiographic writing system which today is all but undeciphered, and which one hesitates to call merely 'decorative'. And in fact Robert Graves postulated that the true (albeit hidden) meaning of the Gordian Knot was not political – e.g. the rule of all Asia -- but rather religious: "The secret of the Gordian knot seems to have been a religious one, probably the ineffable name of Dionysus, a knot-cypher tied in a raw-hide thong." In other words, the knot contained a word – a

name – which must not be spoken, lest it lose its power. To untie the knot would be the equivalent of speaking the 'ineffable name'. A knot, untied, disappears; the rope is released and returned to its condition as rope. In similar fashion the secret, ineffable name, when uttered, would be released and would be returned to its condition as mere name. A knot, untied, is like a name spoken, released from one's throat and into the air. It disappears.

Thus a knot can be seen as possessing a sort of tripartite nature -- the rope, the knot itself, and the knot's tying – a trinity which is interwoven, like a braid, within any knot. Similarly, Monica Ridruejo's paintings and sculptures included in the exhibition EIKONOMA can be seen as making an attempt to braid together a trinity of figuration, abstraction and allegory, and – *rizando el rizo* -- to do so via the emblematic *leitmotif* of knots themselves.

On the level of figuration, knots (and by extension rope, chains, nets and related binding material) are the ostensible subject matter most frequently offered by the paintings of EIKONOMA. And these paintings are in fact marine paintings, ascribing themselves within a venerable and ongoing artistic tradition, and – still in the realm of figuration – include more elusive literal content, such as water, the sky, ripples and reflected light.

But while inarguably figurative, the paintings employ a number of techniques that undermine their own figuration and render them in some ways and to some degree abstract – hence the second strand running through EIKONOMA. The cropping, for instance, is such that parts, in metonymic fashion become the whole, details the totality. Extreme, even violent foreshortening gives rise to shifts of visual scale that are abrupt and at times disorienting. Asymmetry prevails, far beyond what the conventions that even today underlie Western visual representation, and perhaps even underlie the retinal and neuronal confluence that create what we know as perception. This, again, is to some degree in keeping with the tradition of marine painting: one need only look at the work of artists such as J.M.W Turner or Winslow Homer to see abstraction and figuration co-inhabiting the shared dwelling place of a single canvas. Moreover, in Ridruejo's compositions (both two and three-dimensional) the combinations of color are often as brusque as the cropping and foreshortening are extreme. In the paintings, luminosity is overlaid by opacity. The oil and often extreme varnish represent surfaces and light-filled water and

air, yet in themselves become shimmering fields of color. On the other hand, the sculptures often juxtapose an eye-catching translucency within the objects themselves with the harder-edged, reflective surface their bases, while their ostensible subject matter – rope, chains and related binding material -- is the closest real-life analogue to the quasi-abstract free-standing structures (which are furthermore are replete with visual signs of braiding and weaving.)

But knots (as well as ropes, chains and similar binding materials) are also charged with meaning – and hence the third strand of EIKONOMA: the allegorical, which binds together the figurative and the abstract. Knots signify rescue and safety (think of mountaineering, where knots are a matter of life and death), and can also signify captivity and incarceration. But knots can also represent bondage in its full panoply of physical, sensual and sexual meanings; here, intensely and

almost paradoxically, knots (and similar binding materials) become the emblems of trust.

In EIKONOMA, these three strands – the figurative, the abstract and the allegorical – are woven together, yet each retains its autonomy intact. Thus Ridruejo's endeavor might be compared to the well-known Borromean Knot, where three rings are linked in such a way that no two rings are linked between themselves, yet all three are linked inextricably among themselves. And as a result, if any single ring is removed, the entire structure collapses. The psychoanalyst and psychoanalytic theoretician Jacques Lacan found in this same Borromean Knot a useful representation of his own understanding of the topology of the human psyche as a place where the Symbolic, the Imaginary and the Real not only co-exist, but in fact are interdependent: take away any single strand, and the entire structure collapses. The same might be said of Monica Ridruejo's work in EIKONOMA.



ARTISTIC EDUCATION

2011

MoMA, NY, Course in Materials and Techniques of Postwar Abstract Painting (New York School).

2010

Course in green air figurative painting, with Felipe Alonso, Aranjuez.

Course in green air figurative painting, with Guillermo Oyágüez, Sicilia, Italia.

Course in green air figurative painting, with Felipe Alonso, Aranjuez.

Course in figurative oil painting, La Academia, Fundación Arte y Autores Contemporáneos. (ARAUCO)

2009

Course in Mixed Media at the School of The Museum of Fine Arts, SMFA, Boston, Massachusetts, USA.

Course in figurative oil painting, La Academia, Fundación Arte y Autores Contemporáneos, ARAUCO.

1981-83

Several courses in Art and Art History, Mount Holyoke College, Massachusetts, USA.

1980

Course in Art History, Museo del Prado, Madrid, Spain.

EXHIBITIONS

Selected oil work at the Madrid *LXXIX Sal6n de Oto6o* curated Contest, of the Spanish Association of Painters and Sculptors (A.E.P.E.), exhibited at the *Centro Cultural Casa de Vacas*. Retiro Park. Municipality of Madrid. Spain. November, 2012.

Selected oil painting work at the Spanish Association of Painters and Sculptors (A.E.P.E.) curated Contest, exhibited at the *Sala de Arcos* of the Galileo Cultural Center, Madrid, Spain. April 16 to May 14, 2012.

Exhibition 'Female Perspectives: Dialogue between abstraction and figuration' (*Miradas Femeninas: di6logo entre abstracci6n y figuraci6n*), Madrid Women's Week, Fundaci6n Pons, Madrid, Spain. March 5 to 23, 2012.

Works exhibited at the office of the House of Representatives, Madrid, Spain, 2012.

Exhibition of a mixed work painting-sculpture, in collaboration with artist Nacho Fal (sculpture) - Monica Ridruejo (painting) at A.D. Casariego Antigüedades, Madrid, Spain; december 14-31, 2011.

Oil painting selected at the XXX Small Format curated Contest of the Spanish Association of Painters and Sculptors (A.E.P.E.), exhibited at the Nicolás Salmer6n Cultural Center ; Madrid, Spain, from 2-15 november, 2011.

Oil paintings exhibited at the ART111 FAIR, The Hague, Netherlands. October 5 to 9, 2011.

ExOil paintings exhibited at the OPEN ART FAIR, Utrecht, Netherlands, September 14 to 18, 2011.

Exhibition of selected photographs at the [N6utica Marina Sport](#) venue, Madrid, coinciding with the Madrid Vogue Fashion Night Out event Madrid, September, 2011.

Second prize awarded at the curated IV Visual Arts Contest of the Spanish Association of Painters and Sculptors (A.E.P.E.), exhibited at the Casa Cantabria venue in Madrid, Spain. September 2 -15, 2011.

Work shown at the AFFORDABLE ART FAIR (AAF), Amsterdam, Netherlands. May 12 to 15, 2011.

Oil work selected at the 'IV Spring Contest' (*Sal6n de Primavera*) of the Spanish Association of Painters and Sculptors (A.E.P.E.), and the Municipality of Valdepe6as (Ciudad Real, Spain). Valdepe6as Municipal Museum. May 5-29, 2011.

Exhibition at the Rotary Club venue, Palma de Mallorca, Spain, March 2011, artist donation for the Spanish Cancer Association.

Works available through Saatchi Gallery Online, 2011.

Selected oil works exhibited at the OPEN ART FAIR, Utrecht, Netherlands. September 8-12, 2010.

Exhibition of selected photographs at the OPEN ART FAIR, Utrecht, Netherlands. September 8-12, 2010.

Exhibition of curated work (acrylics) at the House of Representatives, Madrid, Spain. 2009-2011.

Collective exhibition of selected photography. Galería Gaudí, Madrid, Spain. July 9- September 3, 2010.

Photography exhibition INTERFASES, Café Berlín, Madrid, Spain. March 24-May 25, 2010.

Selected for the collective exhibition ART AND BEER (ARTE Y CERVEZA), March 15- April 8, 2010.

Exhibition and bid offer for work donated by the artista, Rotary Club, Palma de Mallorca, Spain. February 13, 2010.

Group show, Galería Gaudí, Madrid, Spain. January 2010.

Solo exhibition at the Galería Gaudí, Madrid, Spain. December 11, 2009 to January 11, 2010.

Work shown at the LINEART FAIR 2009, Gant, Belgium. December 4-8, 2009.

Oil Works exhibited at the OPEN ART FAIR, UTRECHT, Netherlands, September 8-13, 2009.

Collective exhibition, Galería Gaudí, Madrid, Spain. August 2 to 31, 2009.

Collective exhibition, 2007, Galería Selón, Madrid. Spain.

PRESENTACIÓ

José Ignacio Wert Ortega

Ministre d'Educació, Cultura i Esport

Si hi ha un llenguatge artístic que definix la modernitat, és, sens dubte, l'abstracció. No obstant això, este llenguatge no s'entendria sense el seu contrapunt, l'art figuratiu. De fet, és la recerca de la realitat la que va suposar la primera ruptura amb l'academicisme a mitjan segle xx. Al llarg de més d'un segle, per tant, abstracció i figuració han anat juntes, i no pocs artistes han trobat el seu espai poètic a cavall de les dos. Un dels màxims exponents del denominat informalisme espanyol, Antoni Tàpies, entenia les seues pintures com a abstractes i figuratives alhora. ¿Què pot ser més abstracte que la superfície d'un mur i més figuratiu que allò que només es representa a si mateix, la seua pròpia materialitat?

L'obra de Monica Ridruejo ha sabut ser figurativa sense renunciar a la modernitat, i ho ha fet centrant-se sovint en gèneres aparentment tradicionals com els paisatges. Els seus quadros són pictòrics, ja que la pinzellada i la forma són importants, no se subordinen a la imatge, sinó que mantenen una autonomia relativa. Però, d'altra banda, les seues imatges

semblen extretes d'una certa cultura compartida que ens remet, d'alguna manera, als mitjans de comunicació de masses, a les revistes o al cinema.

Ridruejo alterna el seu treball pictòric amb la realització d'objectes escultòrics, i és evident el vincle que hi ha entre estos i les pintures. En este cas, no es passa de la imatge a aquells aspectes específics de qualsevol quadro (la matèria, la forma...), sinó que és la mateixa forma la que esdevé imatge. Les formes de les escultures que Ridruejo ha realitzat en els últims anys es construeixen a partir d'una rigorosa lògica expressiva, però la utilització que l'artista fa del color possibilita que també funcionen com a imatges.

Nucs, cordes i formes corbes que s'entrellacen són el *leitmotiv* de les seues escultures. Els nucs s'acosten i s'allunyen de la superfície del pla sense respondre a una perspectiva tradicional. Per contra, es pleguen i es despleguen per tot el quadro, creant en l'espectador una sensació que és alhora òptica i hàptica, visual i tàctil, pictòrica i escultòrica. És eixa dualitat la que crec que definix l'obra que Monica Ridruejo presenta en esta exposició i la que ens ajudarà a entendre millor el seu treball, que, sense adscriure's a cap escola, se situa voluntàriament al marge d'alguna de les polaritats que durant algun temps van tenallar una part de l'art modern.



NUCS GORDIANS EN EL MAR DE LA LLIBERTAT

Consuelo Ciscar Casabán

Directora de l'IVAM

Si no és el mar, si és la seua imatge,
la seua estampa, volta, en el cel.
Si no és el mar, si és la teua veu
prima,
a través de l'ample món,
en altaveu, pels aires.
Si no és el mar, si és el seu nom
en un idioma sense llavis,
sense poble,
sense més paraula que esta:
mar.
Si no és el mar, si és la seua idea
de foc, insondable, neta,
i jo,
cremant, ofegant-me en ella.

Pedro Salinas, *Mar distant*

Conta la llegenda que Gòrdies, un llaurador d'Anatòlia, portava els seus bous lligats al jou amb unes cordes nugades d'una manera que era impossible deslligar-les. Segons la tradició, qui aconseguira desfer eixe nuc conquistaria Orient. Així, quan en el 333 aC Alexandre el Gran va passar per aquella regió camí de l'Imperi Persa es va enfrontar a tal desafiament i, veient la dificultat que comportava, va optar per resoldre el problema tallant el nuc amb la seua espasa alhora que afirmava: "tant fa tallar com deslligar". I efectivament, el macedoni va conquerir Orient amb autoritat. Des de llavors apel·lem a l'expressió "nuc gordià" per a fer referència a l'essència d'una qüestió de difícil solució sotmesa a tensions, de tal manera que, deslligant el nuc fictici, resollem el problema i alliberem les energies retingudes que hi havia.

Si atenem la intensa producció artística de Monica Ridruejo advertim que en les seues propostes paisatgístiques els nucs de formidables maromes marineres i de cadenes metàl·liques, situats en un primer pla, i inclús en un pla de detall, amb el mar de fons moltes vegades, cobren un complex protagonisme. Així mateix, quan eixes figures ixen de la tela per a convertir-se en estructures tridimensionals en ferro, observem com continuen alimentant un itinerari corb, esquiu i laberíntic pel qual es desplaça amb fermesa l'artista.

A partir d'esta recurrent fixació Monica es vincula a una figuració poètica que persegueix, a través del color, expressions que s'allunyen d'un univers convencional i naturalista per a anar instal·lant-se en el terreny que ocupa l'abstracció. Fent un ús simultani d'estos dos llenguatges en els seus dibuixos, escultures i olis es pot identificar una tendència conceptualista ja que, darrere dels detalls hiperbòlics de cordes i anelles gordianes, s'amaga un interès per comunicar estats d'ànim. Estos cicles emocionals fluctuen entre la lluminositat de colors blaus i verds marins, que denoten esperança, i entre els rojos i grocs que amb la seua intensitat incendien el quadro provocant desfici i inquietud.

D'esta manera pareix com si l'artista volguera, per mitjà de la Teoria de Nucs, abstraure la noció quotidiana que preval sobre el nuc i estudiar l'objecte des de la matemàtica com veiem, sobretot, en les seues escultures on els llaços són obtusos.

En eixa descontextualització, i des de l'al·legoria simbòlica com a element retòric que aporta nous significats a la realitat, l'artista podria estar explicant, a través de la seua estètica, els lligams i les traves a què la societat moderna està sotmesa.

Però Monica Ridruejo ràpidament posa en escena el contrapunt a esta inquietant relació que la seua obra adquirix amb els simbòlics lligams de l'home en societat per a, amb el mar, oferir-nos un respir, un espai de llibertat i de ruptura que supere les tensions quotidianes vinculades a eixos nucs procedents d'una imatgeria que s'ha desenrotllat independentment en diverses cultures. I és que l'aigua es manifesta sempre en un sentit purificador i proteccionista que va més enllà del valor espiritual que li han donat les tres grans religions del planeta o la mitologia celta, hindú, grega o romana.

Escrit en l'aigua és el títol d'un poema, quasi testament, de Luis Cernuda en què el poeta ens invita a seguir l'itinerari d'un viatge; un viatge no sols físic sinó mental en el qual l'aigua apareix recurrentment per a integrar-se com a element escènic i com a matèria de somnis.

Al meu entendre, en la producció de Monica l'aigua també es convertix en un vehicle versàtil de significacions. És clarament un indicador, un senyal que a l'espectador l'ajuda a recuperar

l'alé enfront de la pressió que exercixen els nucs i les cadenes. D'esta manera, l'aigua tracta de ser llum i de manifestar il·lusió i esperança.

Deia Gaston Bachelard que per a mirar amb passió l'estètica d'un paisatge primer cal somiar-lo. Cal veure'l poèticament. Esta consideració del pensador francès queda assumida indiscutiblement per l'obra de Monica ja que en tota ella hi ha una poètica lligada als elements que introdueix tant en el seu aspecte formal, siga bidimensional o tridimensional, com en els batecs semiòtics que del seu interior es desprenen.

Estem, per tant, davant d'una estètica cridada a ser desvelada, del manto de realitat que transporta en un primer nivell per

a trobar una segona realitat més íntima i esgarradora. Per a construir este paradís multisígnic es requerix d'una habilitat artística i conceptual per a reconèixer-se en el simbòlic i en el mític.

Així doncs, des d'un minimalisme temàtic fins a la fortalesa dels significats que projecta en els seus paisatges, hi ha un ampli recorregut que posa en relleu la capacitat de síntesi de l'art contemporani i l'explosió de connotació que se'n desprén. Així doncs, l'obra de Monica, des de la complexitat gordiana i des de l'esperança marina, es troba entre una infinitat de possibles interpretacions que intenten conquerir la mirada de l'espectador.



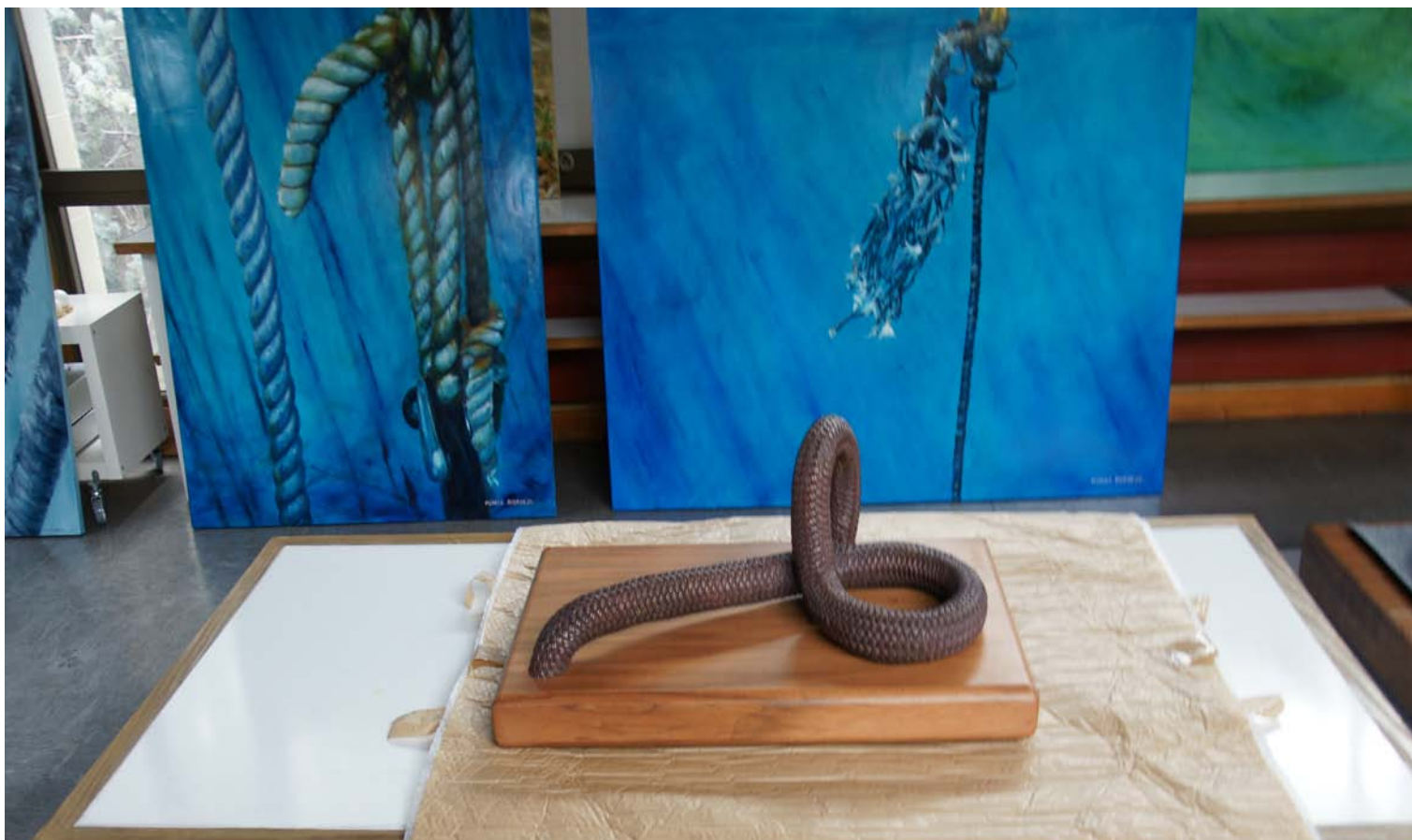
PAISATGE I MEMÒRIA

Laura Revuelta

En la gènesi d'esta exposició hi ha un quadro que ni tan sols porta un títol identificatiu, o el títol identificatiu del qual no presenta ni nom ni cognom. Només porta l'ambigua i recurrent etiqueta de *Sin título / Número Cero*, tan toquejada per l'art de les últimes dècades en nombroses ocasions per a amagar trampes conceptuals o insinuacions merament formals o estètiques, per a dissimular-les en l'enigma i la inconcreció. En este cas i en esta artista, res més remot que les pretensions conceptuals i els focs d'artifici. Seduir per seduir des de l'epatant o l'evident. La cosa més fàcil, en una paraula. El quadro citat és de format xicotet, i representa dos cordes que s'entrellacen semidesfilarsades en el centre de l'escena, i on a penes s'intuïx el que en sorgirà, la sèrie de peces que ara contemplem. Dins d'este quadro, la pintura, el més pur exercici pictòric, ni tan sols s'ha parat a pensar el que pot donar de si, la seua immensa capacitat de

superació, de transformació, d'anàlisi de la seua pròpia essència i fins i tot de la seua presència en un escenari concret, com és la sala d'un museu i el seu valor com a exercici investigatiu. És un esbós frustrat, però en absolut frustrant ni per a l'artista ni per a l'espectador que el coneix, i que el situa en el lloc precís i primigeni de tota esta història.

Trac esta obra a la llum d'este catàleg perquè simbolitza a la perfecció com es pot partir d'una idea, la llarga singladura de la qual et porta cap a un horitzó a penes imaginat en els prolegòmens de l'aventura creativa. Ací i així, es gesta esta mostra d'obra recent de Monica Ridruejo en l'IVAM sota el nom genèric d'EIKONOMA: en un xicotet quadro, del que quasi ningú podia imaginar el que era capaç de donar de si. Tal vegada només la mateixa artista, que ha transitat amb total seguretat en el curs d'un intens i molt íntim exercici introspectiu. Un any de dur treball al llarg del qual ha anat creixent, en el qual ha anat lluitant (des de i en la soledat de l'estudi) i aprofundint en cada un dels seus matisos, fins al punt que aquella primera pintura no s'assembla en res a les que ocupen les sales d'esta exposició.



Representa el passat en què sempre ve bé mirar-se, retrobar-se, encara que només siga per a saber d'on venim i cap a on anem. Aportar claus sense les quals ningú entendria per què hem arribat fins ací i ara: tancats en l'espai quasi claustrofòbic d'una sala, el cub blanc, on la pintura ens assalta des de les parets; ens inunda, i mai millor dit, perquè estem rodejats d'aigua, de mar, per totes les bandes menys per una.

D'un any ençà, ha sorgit una altra artista diferent de la que jo vaig veure per primera vegada, encara amb el projecte entre les mans. Sens dubte, Monica Ridruejo ha portat a les seues últimes conseqüències la màxima que la inspiració sempre t'ha d'agarrar treballant o que la inspiració equival a treball i més treball. La pintura ha crescut, s'ha fet madura, ha guanyat la seua independència a colp de fer-se més purista, més implicada, més agarrada a les essències, però també més lliure. Ha baixat fins al fons per a emergir a la superfície segura de si mateixa i reivindicar-se amb totes les seues potencialitats. Facen una xicoteta prova: acosten-se a un dels quadros i després reculen: la concreció de cada pinzellada es ramifica en una xarxa interna d'impureses pictòriques i entenguem per impuresa aquella que des de la concreció aconseguix l'abstracció, la quinta essència que, des d'allò que s'ha definit, perd totes les definicions, trenca totes les costures que la pogueren reprimir fins a, si volen, banalitzar, acomodar, simplificar en una mera etiqueta de prejuís formals. Del concret va a l'inconcret, encara que mai difús.

‘Al desviar la seua atenció als temes sorgits de l'experiència comuna, el poeta i l'artista dirigixen el seu interès cap al medi del seu propi ofici. Allò no figuratiu o abstracte, si aspira a tindre una validesa estètica, no pot ser arbitrari o accidental. Al contrari, ha de resultar de l'obediència a alguna limitació o a algun principi dignes d'interès. Eixa limitació, una vegada s'ha renunciat al món de l'experiència comuna o exterior, només pot trobar-se en els processos o disciplines per mitjà dels quals l'art o la literatura han imitat eixa experiència. Eixos mitjans es convertixen en el tema de l'art i la literatura. Si –sempre segons Aristòtil– l'art i la literatura són imitació, del que es tracta ací és de la imitació del procés d'imitar.’

El crític nord-americà Clement Greenberg en *La pintura moderna*, d'on ha sigut extractat l'anterior paràgraf, parla de l'arbitrari o accidental com a conceptes completament antagònics en

tot procés creatiu la validesa o serietat del qual se situa per damunt de tot dubte. L'artista i el poeta estan concentrats en el seu propi ofici. No hi ha més. Estes màximes no sé si Monica Ridruejo les ha après o li han eixit de natural (confesse que no n'he parlat amb ella) però, per descomptat, les ha aplicat al peu de la lletra o les porta en el seu codi genètic d'artista. De cada una de les visites que he realitzat al seu estudi de Madrid per a la posterior preparació de la mostra (EIKONOMA) més convençuda eixia que em trobava davant d'una creadora amb tot el coratge necessari per a trencar llaços, per a alliberar-se de lligams (si ens posem a psicoanalitzar, potser les cordes i cadenes que s'han constituït en dos dels elements recurrents i identificatius d'esta sèrie expositiva presenten esta lectura oculta). Compromesa per tal que l'accidental o l'arbitrari no foren conceptes que es puguen significar en les seues obres. Cada quadro que m'anava presentant es tornava en lectures profundes i infinites els seus suggeriments. Saber pintar no és copiar, ni empalustar, encara que també pot ser tot això al mateix temps. Saber pintar és enganxar la matèria mateixa de què està feta la pintura i tatuar-la en la retina de l'espectador. Impregnar les sensacions i els sentits. I en els sondejós que Monica Ridruejo ha anat fent, amb persones de molt distinta classe i condició sobre la seua obra (així m'ho ha anat contant), sobre com anava evolucionant el treball, han sorgit diferents reflexions i lectures que van de la visió més aferrada a l'objecte (a la realitat) –les subtils i explícites referències que trobem en els quadros, de les sogues de què ja he parlat al mateix mar–, a l'empastifament, deixar el teu ull tacat pels pigments més impurs de l'abstracció.

‘Una societat, en el curs del seu desenrotllament, va perdent capacitat de justificar la naturalesa inevitable de les seues formes particulars. Quan això succeïx es veu forçada a abandonar les nocions acceptades sobre les quals artistes i escriptors fonamenten la seua comunicació amb el públic. Costa assumir qualsevol certesa. L'escriptor o l'artista ja no poden calibrar les respostes del seu públic davant dels símbols i referències amb què treballa.’

Tornem a Greenberg i a *La pintura moderna*. No hi ha símbols ni referències en els paisatges que Monica Ridruejo ha portat a esta exposició; els justos i precisos que ja he citat (la mar, les cordes i les cadenes), però desapareixen entre les capes superposades. Costa assumir qualsevol certesa, però tampoc faria falta. Per

a què? Per què? Quina necessitat hi ha de justificar el que succeïx en cada un d'estos quadros? Ni per què ha succeït així? Basta entrar amb la mirada, anar apartant capa per capa, com si el nostre ull estiguera diseccionant la trama pictòrica per a empalustar la nostra retina. Tatuat-la, com deia abans, de blau, dels rojos, dels verds, dels negres vetllats, d'un groc aombrat... Llavors, l'ull ja no veurà res més que taques de color, línies de fuga mental i visual, l'exercici més pur i sensitiu de l'abstracció feta pintura, essència. El tot en res, en una simple –fugaç, però sentida– pinzellada.

'El paisatge, aquell que queda més allunyat de nosaltres, l'espectacle final anterior a l'horitzó, és, tal com el coneixem, una recopilació. Però no el percebem com a tal necessàriament; el veiem com un tot, els elements constituents del qual són difícils de desglossar. La millor forma de representar este concepte és, sens dubte, mostrant com un element en pot formar part i passar desapercbut, com ocorre amb el camuflatge: el camuflatge militar, la perdiu en un camp de dacsa, el tigre en la sabana... La "imatge" canvia i es transforma amb les impressions que interactuen, amb la forma en què les superfícies es transformen en relació amb l'entrada de l'observador en la "imatge" quan els estímuls de la vista i l'oïda es complementen amb l'olfacte i, finalment, amb el tacte.'

L'arquitecte i paisatgista francès Bernard Lassus, en els seus *Journal of Garden History* ens dona les claus per a visitar i recórrer esta exposició amb la mirada; ni tan sols fa falta transitar per la sala, com si ens col·locàrem enfront d'una línia de l'horitzó, en què el cel s'ajunta amb el mar, en què les masses de color s'entremesclen en la realitat i en la mirada de l'espectador. Per això, una línia de pintures recorre les parets de l'espai, perquè l'espectador llija tots els matisos d'este exercici pictòric des de la distància. No obstant això, si cada un de nosaltres ens col·loquem davant de cada un dels quadros que componen esta línia de l'horitzó en què hem transformat el cub blanc que acull esta mostra, la sensació haurà de ser la mateixa. I si acostem encara més el focus de la mirada, ens peguem a un sol punt de la superfície del quadro, enfoquem per a desenfocar (com es fa en la fotografia) sentirem també el mateix. En les tres posicions visuals que acabe de referir, les mateixes experiències: el paisatge i la memòria, la poesia d'allò concret-incorrepte. Ens retrobem amb la realitat, amb la pintura, amb el color, per a

després tornar-nos a perdre sense molts detalls a mà. Del visible a l'invisible. Allò que es veu i allò que s'oculta.

'Segons la descripció del poeta Malcom de Chazal, "la mirada és el major dels rastells". Però una mirada només pot percebre una porció d'un espai concret. Un tros de cel... un reflex arpeglat en la vora... el límit d'un bosc... una part d'una teulada; són fraccions d'objectes, però al mateix temps representen els elements bàsics del paisatge: el cel, el bosc i l'oceà. Allò que és visible es va oferint, a poc a poc, i en si mateix constitueix una simple fracció del que roman "ocult", ja siga per l'ombra de frondosos arbres, per la boirina que emergix del riu o pel perfil dels tossals. L'única cosa que veiem són diminuts fragments, inclús si estem de pas i coneixem bé el lloc. Per estrany que parega, l'amplitud que suggerix la paraula paisatge s'estén molt més sobre allò que és invisible que sobre allò que és visible. Hi ha una gran interacció entre "allò que es veu" i "allò que està ocult", entre allò que es percep de forma directa i allò que pertany a la memòria i a la imaginació.'

Hem rastellat amb la mirada, com deia el poeta Chazal, parafrasejat per Bernard Lassus, perquè no hi ha una altra manera d'entendre la pintura de Monica Ridruejo, ni ella ha pretés cap altra cosa. Ella ha rastellat amb la mirada entre la realitat i allò que s'ha imaginat, perquè els seus treballs responen també a un exercici memorístic i recreatiu. El mar és una constant en la seua vida, d'ara i d'abans, i tot el que tinga a veure amb eixe immens horitzó que és el fons marí, allò que s'amaga davall de la superfície, i els seus voltants ja en terra que es pot engolir, portar per davant. Ella no és una artista a l'aire lliure, sinó d'estudi, on allò que s'ha vist i observat es mescla amb el record, on les coses són el que són i el que en recordem, i on la pintura té dots endevinatoris, de màgia, de mescles alquímiques entre la matèria i l'immateral. Per això crec que no hi ha forma millor ni més precisa de definir el seu treball, que no deixa de ser paisatge mental i visual, que esta que acabe de referir: rastellar amb la mirada i afonar eixe rastell en la superfície del quadro, separar matisos per a descobrir el que està vist i el que no està vist. Fer, com apuntava Plató en una conversació entre Sòcrates i Teeteto, que cada individu o espectador trame les relacions infinites del color, les lectures i les seues notes a peu de pàgina:

‘El que tu anomenes un color blanc no és res aïllat en si, que existiria fora o dins dels teus ulls; no pots donar-li un lloc determinat, perquè llavors estaria en algun lloc, en un lloc determinat, i es quedaria allí, no es formaria per mitjà de generació (...). El blanc i el negre i qualsevol altre color són el resultat del contacte d’una mirada dels ulls i un desplaçament que correspon a esta. Llavors, el que anomenem un color en particular no serà ni la mirada que incidix sobre un objecte ni l’objecte en què incidix: és alguna cosa que ha sorgit al mig dels dos, alguna cosa que és específica per a cada individu.’

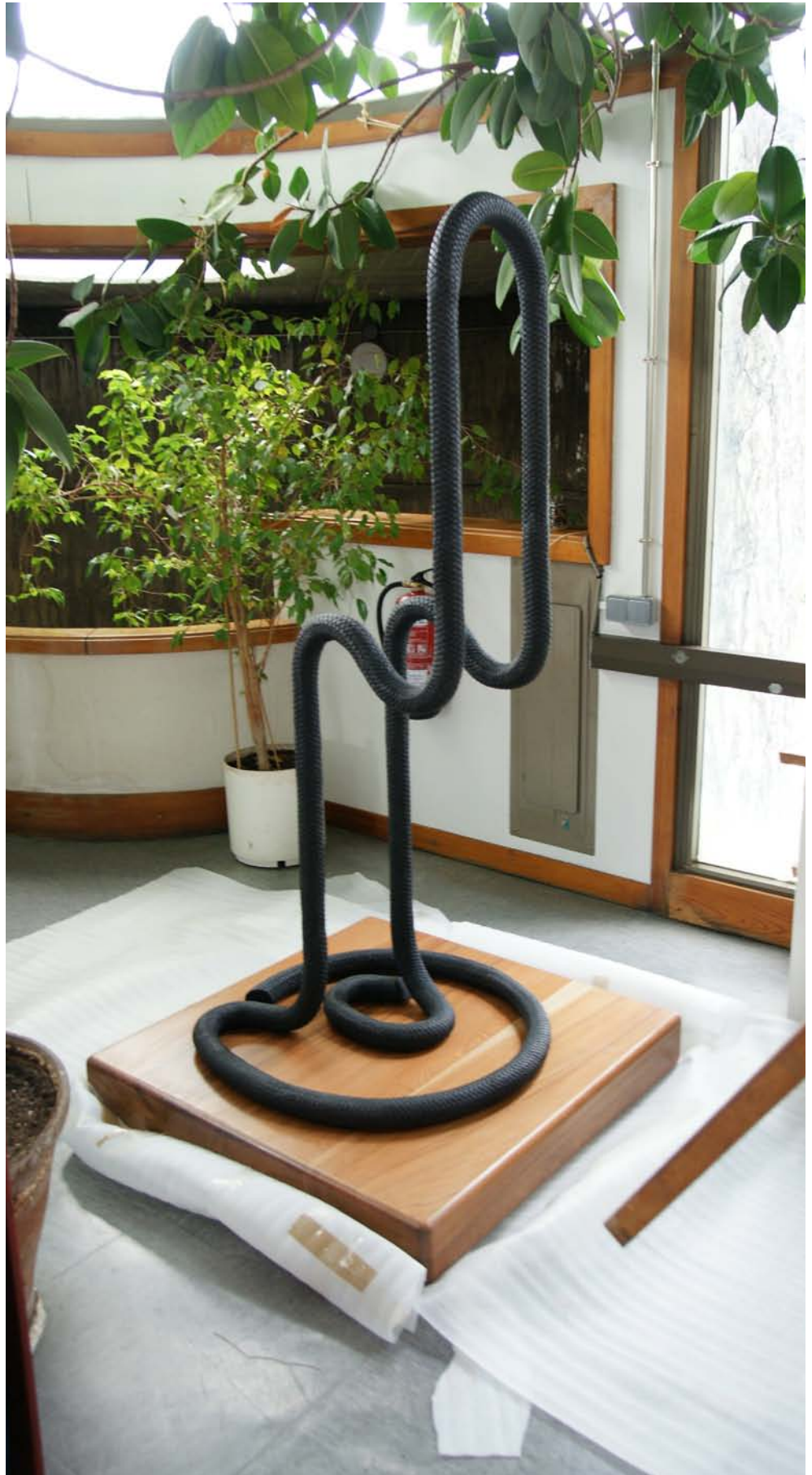
No hi hauria matisos si el color no fóra tractat com un ingredient entre la química i la màgia. Com a ciència i com a poesia. Entre el filosòfic i l’existencial. L’artista, el pintor, mai ha deixat d’entrellaçar estos elements, de lluitar contra els imponderables en la seua investigació. Dic bé, perquè a Monica Ridruejo el color i tot el que amb este ha sigut capaç de transformar li ha obert portes infinites en la seua obra, no sols pictòrica sinó també escultòrica, a la qual arribarem més avant. L’artista ha sigut durant l’any llarg de treball preparatori per a esta exposició una investigadora del tangible i l’intangible, de les possibilitats de la matèria i de la invenció més quimèrica. Entre l’encert i el fracàs per a buscar novament l’encert. Com en les metodologies més científiques. Rastellem amb la mirada i eixa gamma de colors esdevé una mena de pols d’un no-res que conté el tot. Pols eres i en pols et convertiràs. Igual que si viatjàrem als orígens més primitius, quan no hi ha mescla, ni impureses, únicament essència. Cap a on han viatjat els clàssics quan s’han posat a desentranyar les claus de la realitat i la seua projecció entre les ombres, entre els obstacles: en la caverna, en la superfície pura i blanca d’un quadre, en la immaculada asèpsia d’un museu. Al capdavall, són tres espais màgics, on la realitat no aconsegueix ser representada més que pel pintor, el poeta, que definix, nomina, atrapa, captura allò que s’ha camuflat entre l’ànima de les coses: la música de l’abstracte.

Per a Julian Bell en el seu clarificador assaig *Què és la pintura?* Afirmar que ‘el món, a ulls de filòsofs i científics des de Plató, es constituïa, en primer lloc, en termes de forma; en segon, de color. Les formes, les idees o els principis eren el fonament de tot, i el color era ‘una qualitat secundària’, una cirereta en el pastís. Les pintures seguien els mateixos passos. Es dibuixaven línies que definien les formes i, després, s’afegia el pintat (...). Llavors,

què és el color, no en termes de la construcció del món, sinó d’experiència personal? En l’experiència de la visió és essencial. És el que està ací abans de la forma; perquè distingim les formes a partir dels colors que veiem (...). Goethe va mantindre que són la ‘llum, l’ombra i el color els que a l’unir-se permeten que la nostra visió distingisca un objecte d’un altre. Amb estos tres elements –llum, ombra i color–, construïm el món visible i, al mateix temps, es fa possible la pintura.’

No cap el menor dubte que, per a Monica Ridruejo, la pintura, la seua pintura, s’entronca directament amb tota la teoria que ha fet de la labor artística un dels més fascinants taulers de disquisició metafòrica sobre el món. Cada un dels seus quadros pareixen haver arreplegat infinitat de lectures, de savieses recòndites, de tractats hermenèutics. La forma, el color, la llum, les ombres. Tots junts o per separat componen una música íntima, profunda. Sí, la d’abstracció. Bell reprén este argument en el llibre abans esmentat: ‘De la mateixa manera que el so pot relacionar-se amb el sentiment i el sentiment amb el color, la pintura pot relacionar-se amb la música.’

Forma, color i abstraccions entre ambdós són conceptes que es manegen a la perfecció en esta sèrie de quadros on el paisatge real és una mera escenografia o un senyal escènic. Paisatge i memòria. No obstant això, arriba un moment en què la forma i també el color pareixen guanyar una autonomia i boten del quadre. Este és el moment precís en què apareixen, dins del treball investigatiu de Monica Ridruejo, les escultures que també componen esta exposició. Un bosc d’estes s’instal·la en el centre de la sala. Les escultures apareixen com a formes que s’elevan en l’espai i que capturen el temps; que traspassen la superfície del quadre, com si d’una pantalla cinematogràfica es tractara, per a adquirir una tridimensionalitat. Són dibuixos en l’aire que pareixen surar amb la màxima facilitat i amaguen darrere un treball ímprobe de dominar la matèria, de reconduir-la, de segellar amb esta un pacte sagrat de complicitat. De busca infinita, sens dubte, una de les grans sorpreses que ha donat l’obra recent de Monica Ridruejo. En este catàleg, en la seua part final, poden veure tot un àlbum de fotos en què s’aprecia com Monica Ridruejo ha seguit pas a pas el procés més manual des del que s’han forjat cada una d’estes peces escultòriques. Poc més es pot afegir a este diari visual. Les paraules quasi sobren, perquè l’expressivitat dels actes, de les seqüències, tenen molt





d'obra mestra. La cuina d'una artista, on es couen tots els seus "trucs", no és igual que la d'un mag, però s'hi sembla molt, per eixa capacitat que tenen d'aconseguir l'increïble, des de gestos i actes impossibles.

He parlat de la independència que assumixen les formes en estes escultures, com ballen en l'espai. Però també adquirix una independència total el color en una altra de les sèries escultòriques, que han sigut construïdes amb un material que la mateixa artista s'ha tret de la mànega (resina d'epoxi translúcida) i que en farà parlar. La investigació, constant, que apreciem en tota esta sèrie de treballs torna a marcar la diferència, d'esta naixen troballes com esta. "Nosaltres no veiem cap color pur, tal com és, sinó que tots estan mesclats amb altres; i si no es mesclen amb cap altre color es mesclen amb els rajos de sol i amb les ombres i, per això, apareixen diferents i no tal com són. Per igual motiu les coses també apareixen diferents quan són observades a l'ombra, a la llum, al sol, davall una llum intensa o tènue". Qui parla així és Aristòtil en el seu *Tractat del color*. I posades estes paraules davant d'estes peces de resina d'epoxi

pareix que hagen sorgit de la seua inspiració. El to irreal que transmeten només es deu al maneig de la llum (de la natural a l'artificial), els seus matisos, i de les ombres. La llum les traspassa i les difumina, les convertix en objectes irreals i fins i tot en sers que podrien ser animats per la ciència-ficció. Boten del paisatge dels quadros per a crear el seu propi espai i entorn en la ment de l'espectador. Entre futurista i futurible.

No obstant això, estos xicotets tocs de transgressió, de filar més prim de les propostes, no ens allunyen ni un instant d'eixe paisatge i memòria que titulen este text, sobre el qual hem donat mil i una voltes, i que prenen les seues paraules de l'assaig homònim de Simon Schama: "Paisatge i memòria, una manera de mirar; de redescobrir el que ja tenim, però que, d'alguna manera, eludix el nostre reconeixement i la nostra estima. És una exploració del que encara podem trobar, en compte de limitar-se a ser una altra explicació més del que hem perdut".

O com va dir Gerhard Richter, un dels grans pintors de l'abstracció: "La bellesa d'un paisatge, cada una de les coses.

LLIGAT AMB NUCS: L'ART DE MONICA RIDRUEJO

Donald Kuspit

A vegades, Monica Ridruejo pinta les seues cordes col·locant-les sobre una superfície oceànica d'un blau lluminós. Unes altres vegades, les presenta com a escultures independents, pintades de forma variada –normalment groc daurat o taronja fosforescent, o, per l'altre costat de l'espectre, blau fosc o clar–, però des d'un punt de vista purament abstracte. Són variacions extravagants del que Kandinsky anomenava “èmfasi espontani en una corba lliure”. Ens recorden que encara existix “poder expressiu i profunditat expressiva en les formes abstractes”, emprant les paraules de Kandinsky, a pesar dels arguments de molts teòrics que defenen que després d'un segle de desenrotllament de l'art abstracte, este s'ha depreciat en certa manera. En el millor dels casos, un exercici formal, en el pitjor, redundància estèril. Com l'art de Ridruejo demostra, encara és possible la llibertat de l'espontaneïtat en la forma d'una corba, és a dir, una estructura geomètrica. S'ha dit que l'art permet un “marge de llibertat” en la societat, sent l'espontaneïtat la llibertat i la geometria el marge. Ambdós transcendixen a la societat, la primera de manera relativa, l'última de manera absoluta.

Per a Kandinsky “l'èmfasi espontani en una corba lliure” és la més complexa i dinàmica de totes les formes abstractes: és, al mateix temps, moviment lliure i una línia estructurada, és a dir, inextricablement geomètrica i impulsiva. La línia espontània de Ridruejo, serpejant per ací i per allà, girant per i sobre si mateixa, és de fet un nuc gordià, el tipus de nuc que podem veure en *The Tie* (La corbata) i *Gordian*. Quan ella talla el nuc gordià, la corda es precipita en l'espai, aparentment proliferant de manera interminable, però roman continguda en un espai finit, ja siga l'espai pla del llenç o, tridimensionalitzada en una escultura, plataforma en què descansa. A vegades, d'una manera inesperada, Ridruejo construeix estructures aparentment senzilles, algunes com gargots, altres geomètricament estructurades, amb una base circular muntada per una forma oblonga, a vegades doblegada en el centre, suggerint una espècie de forma abstracta, però el fet en el que vull incidir és que, igual que les seues cordes “lliurement dreçades”, també estan compostes de

línies, menys grosses i més controlades, però també corbes en moviment. Són transparents –un buit estructurat, com fóra–, mentres moltes de les cordes s'amuntonen i ocupen un espai, però en els quadros estan invariablement col·locades en un espai buit, encara que oceàniques i riques en associacions emocionals, com el títol indica. Alguns suggerixen que es tracta de les corbes del cos femení, i els nucs gordians suggerixen que s'ha convertit en un problema, àmpliament feminista i també psicològic – suggerix un conflicte intern–, però les corbes s'abstrauen en autonomia estètica i assenyalen que són instints “sublimats”, tan agressius com eròtics.

Moltes de les cordes també estan intensament pintades, afegides al drama del quadro o escultura. Mentres que els colors són indubtablement evocatiu, les seues tonalitats i lluminositats són més abstractes. De nou, Kandinsky ens recorda que els colors, igual que les línies, són inherentment dinàmics i es tornen encara més dinàmics per mitjà del contrast entre ells. Hi ha una diferència entre una “mescla òptica” i “dinàmica” de colors. La primera aviva, l'altra és insensible. Segons Kandinsky, el moviment òptic del groc al taronja és “excèntric”, el moviment òptic del blau al violeta és “concèntric”. El que és ressenyable en els quadros de Ridruejo és que tendixen a romandre en els extrems –blaus, a vegades destenyint-se cap a una lluminositat vacil·lant, o groc i taronja, a vegades ombreig, més sovint brillant–. Però en un quadro, les cordes grogues i taronges es cargolen juntes, amb una corda de blau clar entre elles, totes col·locades sobre un camp blau, amb una franja lluminosa sobre les cordes. De sobte, ens adonem que estem davant una variació enginyosa a l'estil dels camps de color de Rothko, amb els seus plans de color lluminosament matisats, amb alguns dels plans irònicament tridimensionalitzats en cordes. Representació i abstracció van unides, com si es tractara d'un nuc gordià. Els innovadors quadros de cordes de Ridruejo suggerixen el problema irresoluble entre l'abstracció i la representació. Però les seues escultures de corda pareixen resoldre-ho, perquè les cordes estan pintades, però de nou estrenyen el nuc, perquè les cordes són, en efecte, gestos pictòrics, representacions esculturals de quadros d'expressionisme abstracte, tot confirmant que una representació és sempre de manera simultània una abstracció i viceversa. Els quadros de Ridruejo són una nova declaració del dilema implícit en l'art modernista, per no dir la duplicitat de totes les coses. El missatge de Ridruejo és que el nuc gordià mai pot ser tallat. Inclús quan ho és es convertix en un embolic de contradiccions.

NUCS PARLANTS

George Stolz

El nuc gordià de l'antiguitat és matèria de llegenda, de mite o de paràbola, o potser de les tres entreteixides. Es diu que a les portes de Gòrdion, ciutat del regne de Frígia, situat a l'Anatòlia central, algú va lligar un carro de bous a un pal amb un nuc impossible de desfer. El nuc anava acompanyat de la profecia formulada per un savi local: aquell que fóra capaç de soltar-lo es convertiria en el rei d'Àsia. El repte va seduir a molts, però el nuc havia sigut amarrat amb tal tenacitat que així va seguir –és a dir, lligat– fins a l'arribada d'Alexandre el Gran l'any 333 aC, qui va resoldre el problema segons solia fer: amb l'espasa, tallant-lo d'un colp.

En la història, propagada pels biògrafs hagiogràfics d'Alexandre el Gran, caben diverses lectures, entre les quals destaca la que desemboca en una moralitat filosòfica: certs problemes no poden solucionar-se seguint les pautes marcades, els paràmetres que hi són inherents. O per dir-ho d'una altra manera: de vegades, els problemes complexos demanen solucions simples. Les implicacions transcendixen la biografia política. Un nuc no és només un nuc: d'alguna manera, un nuc és quelcom semblant a un estat, a una existència, que transcendix el material amb què s'ha fabricat. D'ací l'estudi matemàtic i topològic dels nucs *qua* nucs, de com es lliguen i deslliguen. D'ací l'actual investigació de la física teòrica que postula la possibilitat que tota matèria consistisca fonamentalment en bucles espaciotemporals lligats i enrotllats. D'ací la convergència de les matemàtiques i la biologia en l'estudi de les cadenes i espirals d'ADN, i com les seues estructures –els seus lligams– formen les estructures de





la pròpia vida. És de sobra conegut que cultures antigues de tot el món han dotat els nucs dels significats més profunds, és el cas dels denominats *nucs parlants* o *Quipu* a Amèrica del Sud: nucs agarrats de manera intricada amb una estètica exquisida que feien d'un sistema d'escriptura semiogràfica que hui és totalment desxifrabable i fins podem denominar de merament *decoratiu*. De fet, va ser Robert Graves qui va postular que el verdader (encara que vetllat) significat del nuc gordià no era polític –el domini d'Àsia– sinó religiós: "El secret del nuc gordià sembla haver sigut religiós, potser l'inefable nom de Dionís, una clau en un nuc lligat a una corretja de couro". En altres paraules, el nuc contenia una paraula –un nom– que no havia de divulgar-se per temor que perdera el seu poder. Deslligar el nuc seria equivalent a revelar el *nominefable*. Un nuc, deslligat, desapareix; la corda s'allibera i recupera la seua condició de corda. De la mateixa manera, el secret, el nom inefable, al ser pronunciat, hauria d'alliberar-se i tornar a la seua condició de simple nom. Un nuc, deslligat, és com un nom pronunciat, alliberat d'una gola cap a l'aire. Desapareix.

Per tant, un nuc pot considerar-se posseïdor d'una espècie de naturalesa tripartida –la corda, el nuc en si mateix i el lligam del nuc–, una trinitat que està entrelaçada, com una trena, en l'interior de tot nuc. De la mateixa manera, les pintures i escultures de Mónica Ridruejo que formen part de l'exposició EIKONOMA poden veure's com un intent de trenar una trinitat de figuració, abstracció i al·legoria –filant encara prim–, per a la qual cosa l'artista se servix d'un emblemàtic *leitmotiv* de nucs.

Pel que fa a la figuració, els nucs (i per extensió la corda, les cadenes, les xarxes i semblants materials de subjecció) són el recurs que es repeteix amb més freqüència en les pintures d'EIKONOMA. En realitat, estes obres són pintures marines que s'inscriuen dins d'una tradició venerable i vigent –encara pertanyent a l'àmbit de la figuració–, i inclouen més contingut evasiu i literal, com l'aigua, el cel, les ones i la llum reflectida.

Estes obres són indiscutiblement figuratives, però, al mateix temps, s'hi utilitzen una sèrie de tècniques que soscaven la seua



pròpia figuració per a presentar-se de tal manera que, fins a un cert punt, pareixen abstractes; i ací es troba el segon component que recorre EIKONOMA. Per exemple, l'enquadrament és tal que certes parts es convertixen en el tot d'una forma metonímica, descriuen la totalitat. L'escorç, extrem, fins i tot violent, dóna lloc a canvis d'escala visual que són abruptes i que, de vegades, desorienten l'espectador. Preval la asimetria, que transcendeix les convencions que fins i tot hui subjauen en la representació visual occidental, i potser inclús subjau la confluència retiniana i neuronal que crea el que coneixem com a percepció. De nou, fins a un cert punt això té a veure amb la tradició de la pintura marina: només cal mirar l'obra d'artistes com J. M. W. Turner o Winslow Homer per a veure l'abstracció i la figuració convivint en l'espai compartit d'una única pintura. A més, en les composicions de Ridruejo (tant bidimensionals com tridimensionals), les combinacions de color són sovint tan brusques com l'enquadrament i l'escorç. En les pintures, la lluminositat està revestida d'opacitat. L'oli i el vernís –ben sovint, extrem– descriuen superfícies, aigua i aire plens de llum, però en si mateixos es transformen en lluents camps de color. D'altra banda, les escultures juxtaposen una arravatadora transparència dins dels propis objectes amb unes bases que mostren una superfície més severa i reflectant, mentre el recurs més ostensible –corda, cadenes i semblants materials de subjecció– és l'anàleg real més pròxim a les estructures quasiabstractes i independents (que, a més, estan repletes de signes visuals de trenat i entreteixit).

Però els nucs (com les cordes, les cadenes i semblants materials de subjecció) també estan carregats de significat, i ací trobem el tercer component d'EIKONOMA: l'al·legoria, que fon el figuratiu amb l'abstracte. Els nucs signifiquen rescat i seguretat (penseu en el muntanyisme, on els nucs són una matèria de vida i mort) i també poden significar captivitat i empresonament. Però els nucs també poden representar la servitud en tota la seua panòpia de significats físics, sensuals i sexuals; ací, intensament i quasi paradoxalment, els nucs (i semblants materials de subjecció) es transformen en emblemes de confiança.

En EIKONOMA la figuració, l'abstracció i l'al·legoria s'entrellacen, però totes conserven intacta la seua autonomia. D'ací que l'interés de Ridruejo pugua comparar-se amb el del cèlebre nuc borromeu, en el qual els tres anells estan units de tal manera que no estan connectats per parells, sinó que estan units inextricablement. I si se'n retira algun dels tres, tota l'estructura col·lapsa. El psicoanalista i teòric de psicoanàlisi Jacques Lacan va trobar en el nuc borromeu una útil representació de la seua pròpia comprensió de la topologia de la ment humana, segons ell, un lloc on el simbolisme, la imaginació i la realitat no sols coexistixen, sinó que són interdependents: si s'elimina qualsevol de les tres, l'estructura col·lapsarà. El mateix es pot dir de l'obra de Mónica Ridruejo en EIKONOMA.

