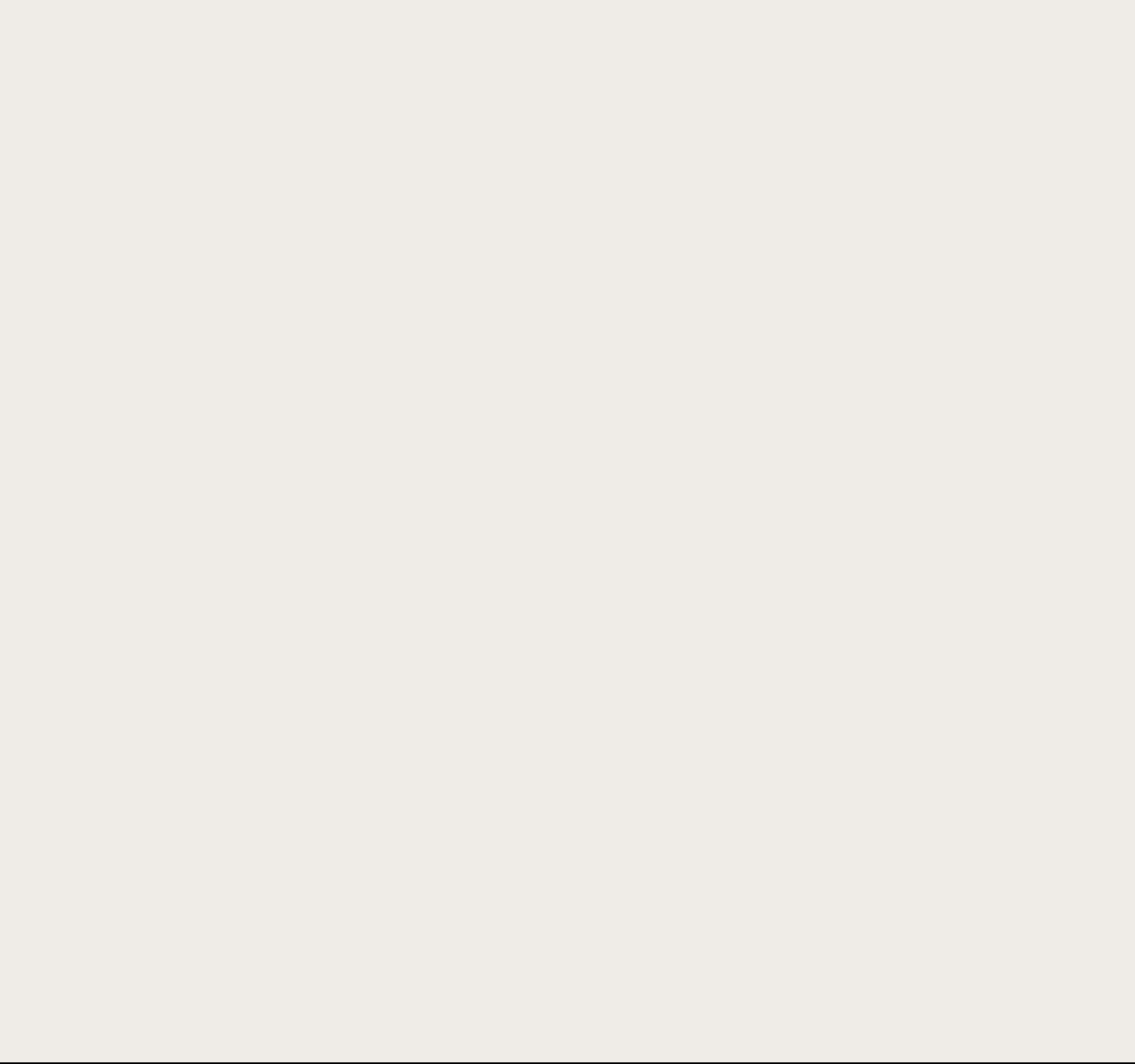
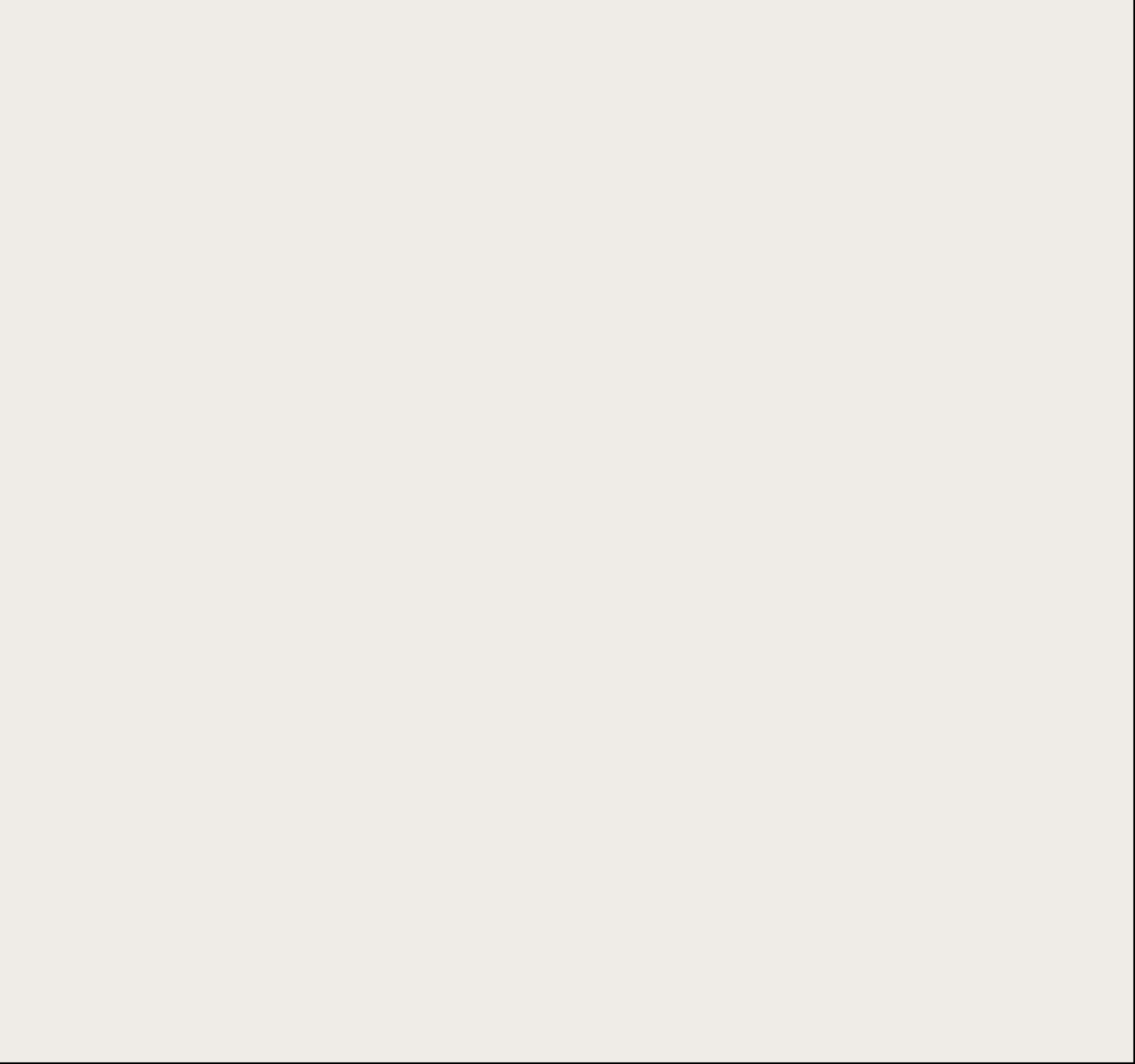




LOURDES
CARRERAS

El pliegue habitado





LOURDES
CARRERAS

El pliegue habitado



CATÁLOGO

Edita

Diputación de Jaén
Pl. de San Francisco, 2, 23071 (Jaén)

Coordinación

Área de Cultura y Deportes
de la Diputación de Jaén

Textos

Beatriz Bueno
Paz Alba
Vicente Barba

Diseño

Julio Montoro

Edición

Beatriz Bueno

Fotografías

Miguel Salvatierra

Imprime

Diputación de Jaén
©de los textos y fotografías: sus autores
©de la edición: Diputación de Jaén

DEPÓSITO LEGAL: J 212-2026

EXPOSICIÓN

Produce y Organiza

Diputación de Jaén

Organización

Área de Cultura y Deportes de
la Diputación de Jaén

Coordinación Técnica

Vicente Barba Colmenero

Comisariado

Sorak Milton

Montaje

Arquimera Gestión y Diseño SL

ÍNDICE

Presentación	7
Prólogo	9
Lo que siempre ha estado ahí	11
El arrebató y la mano	17
La mano que piensa	27
Lo que crece, lo que resiste, lo que vuelve	37
La materia que conversa	49
Diálogo con Lourdes Carreras	61
Obras	69
Fantasmagorías	107
Lo que el fuego no consume	113
Lo que el proceso deja	121

Presentación

Muchas veces estamos tan acostumbrados a ver paisajes, monumentos o materiales que nos rodean en nuestra cotidianidad que no somos capaces de descubrir su singularidad. Solo personas con una sensibilidad especial son capaces de mostrarnos a través de su mirada y su arte esa otra versión que la familiaridad con que nos movemos en nuestro entorno nos niega.

Algo de esto ocurre con el yute, una fibra vegetal que lleva conviviendo con el ser humano desde hace milenios y a la que nadie niega su utilidad, pero a la que casi nadie había encontrado belleza. Eso es lo que hace, creando arte con mayúsculas, Lourdes Carreras, que ha sabido entender este material como nadie tras estudiarlo, someterle y dejarlo que se exprese libremente para presentárnoslo convertido en algo muy hermoso, como reflejan las esculturas y pinturas que forman parte de esta exposición.

De este arte, tan ligado a la tradición, sabemos mucho en la provincia de Jaén, una tierra en la que contamos con muchos artesanos que han sabido sacarle un partido creativo a materiales como el cuero, la arcilla o el esparto. En nuestro territorio, muestras como esta encuentran un caldo de cultivo idóneo, más aún en espacios como el Centro Cultural Baños Árabes de la Diputación, donde contamos con un Museo de Artes y Costumbres Populares donde la artesanía ocupa un rol protagonista.

Por todo ello, invito a los y las jiennenses a disfrutar de estas esculturas y pinturas en las que el yute presenta su rostro más atractivo, con formas, figuras y colores que nos sorprenden y se alejan completamente de las cuerdas, sacos, arpilleras o redes donde estamos acostumbrados a encontrarlo. Aquí reluce, se muestra orgulloso y se aleja de su habitual papel de material humilde para convertirse en la estrella en la que se posan todas las miradas y transformarse en arte memorable gracias al talento y creatividad de Lourdes Carreras.

Paco Reyes Martínez
Presidente de la Diputación de Jaén



Prólogo

Desde que tengo memoria, el arte ha sido mi refugio, mi forma de expresión más pura. Pero fue un día, después de años de práctica y exploración, cuando decidí dar el paso y compartir mi pasión con el mundo de manera profesional.

Como mujer artista, me embarqué en un viaje emocionante y desafiante. No solo pintaba, sino que también exploraba el mundo de las esculturas y las estructuras, utilizando un material tan versátil como el yute. Con mis manos moldeaba y endurecía el yute, creando piezas que evocaban la belleza de la naturaleza y la fuerza del espíritu humano, tanto en su color natural como en una paleta de colores desafiantes. En los pliegues de mis esculturas, encuentro el susurro de historias olvidadas y emociones atrapadas en la tela del tiempo. Cada doblez es una melodía silente, una danza de luz y sombra que cobra vida bajo mis manos. Y entre estos pliegues, mi pintura abstracta encuentra su eco.

Los pliegues no son solo formas, son testigos de la vida misma, capturando el paso del tiempo y las huellas de la experiencia humana. En ellos, encuentro la belleza de lo efímero, la elegancia de lo imperfecto.

Mis esculturas son un tributo a los pliegues del alma, a las capas invisibles que nos definen. En cada curva, en cada rincón oscuro, yace una historia esperando ser contada, una verdad esperando ser revelada.

Desde que tengo memoria, el arte ha sido mi refugio, mi forma de expresión más pura. Pero fue un día, después de años de práctica y exploración, cuando decidí dar el paso y compartir mi pasión con el mundo de manera profesional. Como mujer artista, me embarqué en un viaje emocionante y desafiante. No solo pintaba, sino que también exploraba el mundo de las esculturas y las estructuras, utilizando un material tan versátil como el yute. Con mis manos moldeaba y endurecía el yute, creando piezas que evocaban la belleza de la naturaleza y la fuerza del espíritu humano, tanto en su color natural como en una paleta de colores desafiantes.

En los pliegues de mis esculturas, encuentro el susurro de historias olvidadas y emociones atrapadas en la tela del tiempo. Cada doblez es una melodía silente, una danza de luz y sombra que cobra vida bajo mis manos. Y entre estos pliegues, mi pintura abstracta encuentra su eco.

Lourdes Carreras



Lo que siempre ha estado ahí

Hay materiales que atraviesan la historia sin hacer ruido. Materias discretas, aparentemente secundarias, que han sostenido silenciosamente la vida humana durante milenios. El yute es una de ellas. Fibra nacida de la corteza de plantas del género *Corchorus*, cultivada en climas húmedos y cálidos, de color dorado y textura áspera, el yute ha sido durante siglos soporte, herramienta, vínculo: cuerda, saco, tejido, continente de lo necesario. Se le ha llamado, no sin razón, la «fibra dorada», no tanto por su brillo como por su capacidad de acompañar los gestos más elementales de la vida cotidiana.

Su historia se remonta a las primeras civilizaciones agrícolas del sur de Asia, donde ya era cultivado y transformado en fibras resistentes para usos domésticos y comerciales. Desde allí, su presencia se extiende como una trama que

conecta geografías: Asia, África, Oriente Medio. Durante mucho tiempo, el yute formó parte de lo cercano, de lo que se hacía con las manos, de lo que pasaba de generación en generación sin necesidad de ser nombrado.

Pero el yute no ha sido solo una fibra. También ha sido alimento. En Egipto, todavía hoy, se prepara una sopa espesa y verde, la *mulujía* o *molokhia*, elaborada con hojas frescas de *Corchorus olitorius*. Es un plato antiguo, ligado a la memoria de la tierra y al tiempo largo de las culturas. En él, el yute deja de ser superficie para convertirse en sustancia, en algo que se incorpora al cuerpo. Aquello que en otros lugares se seca y se teje, aquí se corta, se cocina y se comparte. Hay en este gesto algo profundamente humano: la misma planta que envuelve también nutre. Una fibra que sirve al ser humano de una forma integral.



Quizá por eso, al acercarnos al yute, no nos encontramos solo ante un material, sino ante una continuidad. Desde las orillas del Nilo hasta los deltas del Ganges, desde los campos de cultivo hasta los circuitos industriales del siglo XIX, el yute ha acompañado procesos muy distintos sin perder su condición esencial. En Europa, su llegada marcó una transformación importante: su industrialización lo convirtió en un elemento clave para el transporte y el comercio global. Sacos, arpilleras, redes... formas sencillas que hicieron posible el movimiento de mercancías y, con ellas, la configuración de un mundo interconectado.

Aun así, el yute ha permanecido siempre en un lugar discreto. Asociado a lo funcional, a lo cotidiano, a aquello que no busca protagonismo. Y quizá sea precisamente ahí donde reside su fuerza: en su capacidad de estar presente sin imponerse.

La obra de Lourdes Carreras se acerca a este material desde una sensibilidad que respeta esa condición. No hay en su

trabajo una voluntad de ocultar lo que el yute es, sino de acompañarlo, de dejar que se exprese. Las fibras, las tensiones, las irregularidades forman parte del lenguaje de la obra. No se trata de transformar el material en otra cosa, sino de escucharlo, de trabajar con él desde su propia naturaleza.

En el contexto del Museo de Artes y Costumbres Populares del Centro Cultural Baños Árabes de Jaén, este diálogo adquiere un significado especial. Es un lugar donde los objetos hablan de la vida, de los oficios, de las manos que los hicieron. Un espacio donde la memoria no está detenida, sino que sigue activa. La exposición Pliegues, nudos y tramas: la materia inmaterial se sitúa en esa continuidad, abriendo un encuentro entre lo que ha sido y lo que sigue siendo.

Las piezas de Carreras invitan a una mirada pausada. A acercarse, a percibir la textura, a reconocer el tiempo que hay en cada fibra. No necesitan imponerse; basta con permanecer ante ellas. En ese encuentro, el material deja de ser únicamente soporte para convertirse en presencia.



Trabajar con yute implica también asumir su historia: la del cultivo, la del intercambio, la del uso. Como escribió el antropólogo Tim Ingold, «los materiales no son cosas, son historias». En el yute, esas historias se perciben en su propia materia, en su forma de responder, de resistir, de mantenerse.

En un momento en el que todo parece acelerarse y volverse intangible, estas obras nos devuelven a algo más cercano: a la experiencia de lo que se puede tocar, de lo que tiene peso, de lo que guarda tiempo. No hay nostalgia en ello, sino una forma de atención.

Desde la sopa milenaria que aún hoy se cocina en Egipto hasta las formas contemporáneas que habitan este museo, el yute dibuja una línea continua. Un hilo que atraviesa culturas y épocas, que conecta sin necesidad de imponerse. Un hilo que, al entrelazarse de nuevo en el presente, nos invita a mirar de otra manera aquello que siempre ha estado ahí.

Vicente Barba Colmenero
Doctor en Patrimonio Histórico



El arrebató y la mano

El arte no nace siempre de una vocación declarada; a veces germina en silencio, como una latencia. No comparece como proyecto, ni como voluntad de estilo, ni siquiera como deseo de inscripción en un campo estético determinado, sino como respuesta —oscura, urgente, ancestral— a aquello que desborda la conciencia y exige, sin embargo, una forma. En el caso de Lourdes Carreras, el origen no fue un acontecimiento, sino una permanencia. El arte siempre estuvo ahí: en el trazo de la infancia, en la temperatura de una casa donde se respiraba materia y gesto, en la pulsión de mirar el mundo como quien desmonta y vuelve a tejer. Tomar una tabla de madera, mezclar

óleo y acrílico sin programa previo, sin cálculo, sin método, y pintar, no fue ruptura sino continuidad. Ella misma lo nombra con exactitud: fue un arrebató.

Conviene detenerse en esa palabra. Un arrebató no es una decisión plenamente deliberada, pero tampoco un gesto irracional en sentido estricto. Designa más bien ese punto en que una intensidad interior reclama salida antes de ser comprendida.

El cuerpo actúa antes de que el discurso se organice; la mano se adelanta a la formulación conceptual; el hacer precede al sentido y, en cierto modo, lo inaugura. Lo que podría leerse como un

El cuerpo actúa antes de que el discurso se organice; la mano se adelanta a la formulación conceptual; el hacer precede al sentido y, en cierto modo, lo inaugura.

episodio biográfico menor contiene, en realidad, una cuestión decisiva: no estamos ante una obra que ilustra una emoción previa, sino ante una práctica en la que el acto mismo de hacer deviene procedimiento de conocimiento. Carreras no encuentra en la pintura una mera vía de expresión subjetiva; encuentra un régimen de inteligibilidad. No representa simplemente algo que siente: piensa con la materia.

Aquí radica parte del interés de su trayectoria. Lo que se descubre en ese primer gesto no es un estilo, ni un repertorio iconográfico, ni una «voz» reconocible en el sentido más convencional del término. Lo que se descubre es un canal, un modo de canalizar lo vivido a través de la acción de la mano sobre la materia. Y esto obliga a desplazar la cuestión desde la estética hacia una epistemología del hacer. La obra deja de entenderse prioritariamente como resultado para ser pensada como proceso cognoscitivo: como lugar en que el cuerpo, lejos de ser instrumento subordinado de una mente soberana, participa activamente en la constitución de sentido.

Maurice Merleau-Ponty dedicó buena parte de su pensamiento a impugnar la escisión cartesiana entre *res cogitans* y *res extensa*, entre una conciencia presuntamente pura y un cuerpo reducido a mecanismo. Frente a ese dualismo, sostuvo que el

cuerpo no es un objeto entre objetos ni el simple vehículo de una interioridad preexistente: es nuestra manera de estar en el mundo, la condición misma de toda percepción y de toda experiencia significativa. No pensamos primero para actuar después; pensamos en el acto, pensamos en el contacto, pensamos encarnadamente. La mano que toca, mide, corta, tensa o ensambla no ejecuta una orden exterior a ella: explora, discrimina, corrige, anticipa, aprende. Hay una inteligencia del gesto que no se deja reducir al lenguaje proposicional, pero que no por ello es menos rigurosa.

Eso que Merleau-Ponty llamaba «esquema corporal» —esa organización prerreflexiva gracias a la cual el cuerpo sabe orientarse, responder, ajustar sus movimientos sin tener que convertir cada acto en una decisión explícita— resulta particularmente iluminador para pensar el trabajo de Carreras. La artista no se enfrenta al material como quien aplica desde fuera una forma previamente clausurada; entra en relación con él a través de una secuencia de tanteos, resistencias, rectificaciones y hallazgos en la que la mano sabe antes de poder explicar del todo lo que sabe. No se trata de mistificar la intuición, sino de reconocer que existe una racionalidad práctica, una lucidez táctil, una forma de pensamiento inseparable de la experiencia sensible del hacer.

Richard Sennett llega, desde otro horizonte, a una conclusión convergente. En *El artesano* (obra a la que volveremos varias veces) mostró cómo la modernidad ha tendido a separar artificialmente trabajo manual y trabajo intelectual, como si el primero perteneciera al reino de la ejecución y el segundo al de la reflexión. Pero esa distinción, más ideológica que real, empobrece nuestra comprensión tanto de la inteligencia como de la técnica. El artesano verdadero no es quien repite maquinalmente un procedimiento: es quien establece con el material una relación de larga duración, atenta y problemática, en la que cada dificultad obliga a inventar una respuesta singular. La destreza no elimina la pregunta; la profundiza. El conocimiento técnico, cuando alcanza un cierto espesor, no se limita a resolver problemas: aprende a formularlos de otra manera.

Eso es, precisamente, lo que se advierte en el modo en que Carreras trabaja con fibras, redes, arpilleras o yute. No hay, en sentido estricto, un protocolo cerrado. Hay más bien una conversación lenta entre intención y resistencia, entre impulso formal y comportamiento material. Cuando algo no funciona, no se impone violentamente una solución abstracta: se deshace, se reajusta, se vuelve a intentar. La tensión justa de una red, la rigidez necesaria de una pieza, la densidad de una trama, no surgen de una orden dictada desde una soberanía mental incontaminada, sino de una negociación. La obra no es la victoria de una voluntad sobre una materia pasiva; es el resultado siempre provisional de un diálogo.

La obra no es la victoria de una voluntad sobre una materia pasiva; es el resultado siempre provisional de un diálogo.

Los artistas saben esto desde siempre, incluso cuando no lo formulan en términos teóricos. Sin embargo, a veces la teoría cumple una función decisiva: no la de sustituir la experiencia por el concepto, sino la de otorgar espesor verbal a aquello que la práctica conoce silenciosamente. Nombrar no empobrece necesariamente; a veces permite comprender por qué algo importa.

Por otro lado, antes de la aparición del yute en el trabajo de Carreras, había pintura: hubo acuarela. Y esa etapa temprana no carece de significación, ya que había una razón pragmática: la acuarela es un medio ligero, compatible con una práctica sin estudio estable, sin gran infraestructura, sin el aparato espacial que otras técnicas exigen. Pero junto a esa razón operaba también una afinidad más profunda con ciertos principios de la estética japonesa: la disciplina del trazo, la economía de medios, la concentración expresiva del negro, el valor estructurante del vacío. No se trata aquí de una fascinación decorativa ni de un orientalismo superficial, sino de una sensibilidad hacia una forma de composición en la que la ausencia no es un déficit, sino una fuerza organizadora.

Esa lógica reaparecerá de otro modo en las impresiones negativas sobre papel, donde el yute funciona como matriz para

desaparecer después, dejando en la superficie no tanto una imagen positiva como la forma exacta de una ausencia. El vacío comparece entonces no como carencia, sino como resto activo; la huella deja de ser residuo y se convierte en argumento formal. Lo que no está visible organiza, sin embargo, la percepción. Y esa dialéctica entre presencia y sustracción, entre aparición y retirada, resulta central para comprender la poética de Carreras.

También su paso de paletas más abiertas al negro merece leerse más allá del dato cromático. Pintar en acrílico, en la cocina de su casa, subida a una escalera, con plásticos en el suelo, sin estudio y sin una legitimación académica procedente de las bellas artes remite a un escenario que transforma la precariedad en libertad. La libertad de quien no ha interiorizado (para bien) las jerarquías disciplinarias que separan lo autorizado de lo menor, lo noble de lo accesorio, lo que cuenta institucionalmente como arte y lo que permanece fuera de los marcos de validación. En esa exterioridad hay una fragilidad, sin duda, pero también una potencia: la de una relación menos mediaticada con el hacer.

Cada desplazamiento técnico en su trayectoria —de la acuarela a la pintura, de la pintura a la arpillera, de la arpillera al yute—





debería entenderse, por ello, no como una serie de rupturas, sino como modulaciones de una misma pregunta. Cambian los soportes, las resistencias, las escalas y las posibilidades constructivas, pero persiste una interrogación constante: qué puede una mano cuando piensa con materia; qué forma adopta una experiencia cuando ya no quiere o no puede resolverse en lenguaje discursivo. Por eso resulta tan significativa la formulación de la propia artista: «El movimiento de la mano. Eso es lo que predomina. Es todo movimiento». La frase, en su aparente sencillez, contiene una ontología entera del trabajo artístico. El movimiento no es aquí mero tránsito físico; es la zona donde convergen memoria corporal, sensibilidad táctil, voluntad formal y escucha del material. Allí el artista deja de ser un sujeto soberano que impone una forma y se convierte en una instancia atenta que responde, ajusta, negocia. El yute, en este sentido, no admite una relación despótica. Exige escucha. Tiene memoria, tensión, comportamiento. Obliga a calibrar la fuerza, a aceptar límites, a reconocer que la materia no es nunca un soporte neutro, sino una presencia activa en el proceso. Y esa actitud de respeto ante lo material acaso encuentre una de sus raíces en un dato biográfico cuya importancia no debería subestimarse: la formación de Carreras como ingeniera técnica agrícola. Ese aprendizaje la sitúa, desde el comienzo, en una

relación con el mundo material muy distinta de la lógica del puro dominio. Trabajar con procesos naturales enseña que cada materia posee tiempos, leyes internas, márgenes de tolerancia, exigencias específicas. La inteligencia no consiste entonces en imponer, sino en leer, acompañar, favorecer, intervenir sin desconocer las condiciones de lo real.

Trasladada al ámbito artístico, esa disposición se convierte en una posición estética de gran alcance. La obra no es solamente lo que el artista decide; es también lo que el material consiente, sugiere o incluso reclama. Y en este sentido el yute exige su presencia, su ser. Hay, por tanto, una ética del hacer inscrita en esta práctica: una renuncia al gesto omnipotente, una atención a la alteridad de la materia, una aceptación de que forma y resistencia nacen juntas. No resulta extraño que, desde otro lenguaje, pudiéramos reconocer aquí algo próximo a lo que el psicoanálisis llamó sublimación: no la simple descarga sentimental ni la conversión utilitaria del arte en terapia, sino la transformación de una intensidad en estructura formal, en presencia material y operación poética. Sería, no obstante, empobrecedor leer la obra de Carreras exclusivamente en esa clave. Carreras no produce «arte terapéutico»: produce obra. Pero esa obra nace de una necesidad radical de hacer algo con

Esa obra nace de una necesidad radical de hacer algo con aquello que no encontraba todavía un lugar inteligible

aquello que no encontraba todavía un lugar inteligible. Y quizá en eso resida una de las verdades más hondas del arte: en que a veces no surge de una idea de belleza ni de una vocación premeditada, sino de la urgencia de dar forma a lo que, de otro modo, permanecería devastadoramente informe.

Las manos piensan. No como metáfora complaciente, sino como constatación rigurosa de que existe un pensamiento que solo acontece en el gesto, en la fricción, en el contacto y en la duración material del hacer. Y a veces, cuando la mente todavía no ha encontrado su sintaxis, son ellas —las manos— las que inauguran la posibilidad misma de una forma.



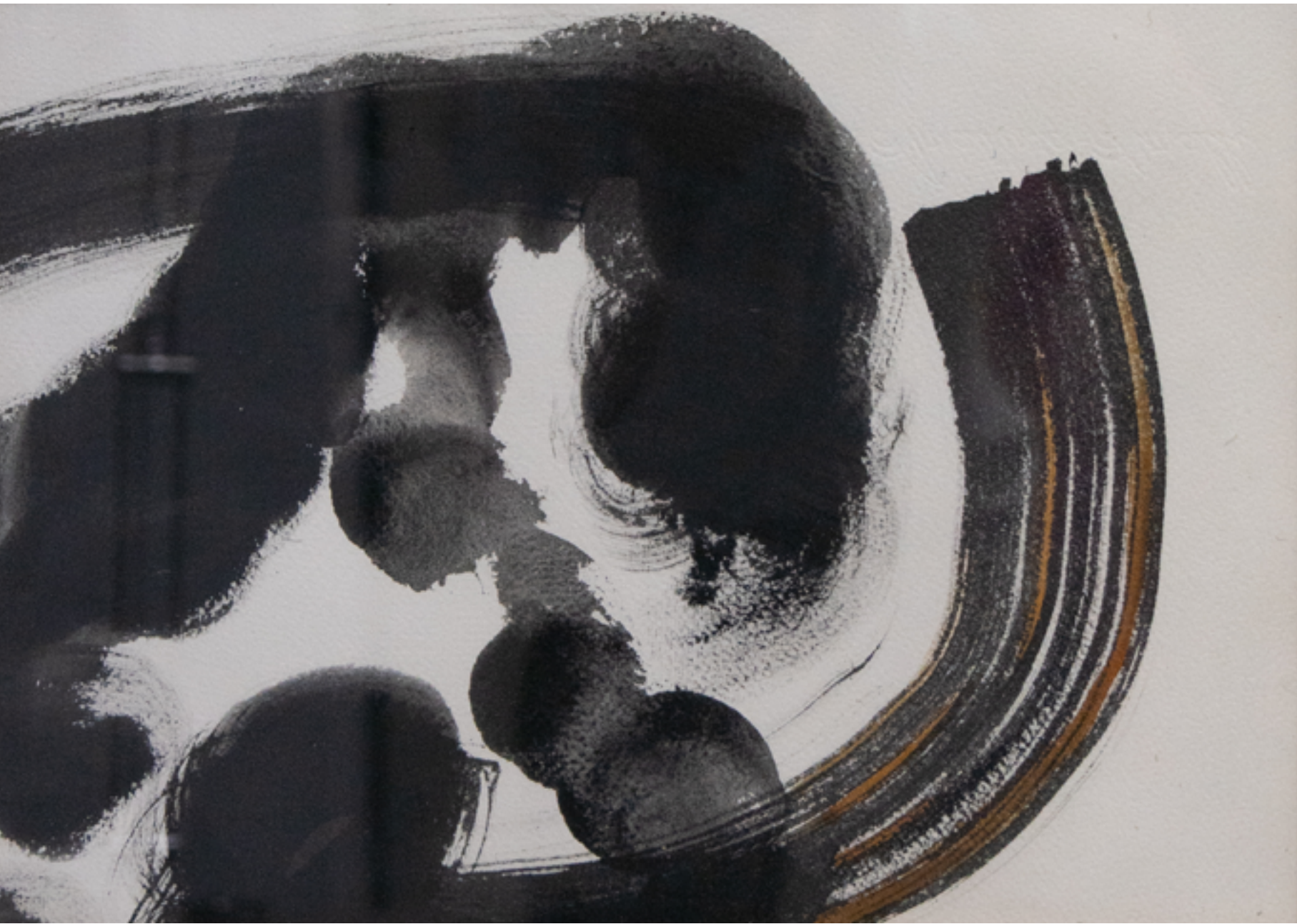
La mano que piensa

Hay una serie de pinturas de Lourdes Carreras que no se deja reducir fácilmente a ninguna categoría conocida. No son cuadros abstractos en el sentido académico del término, aunque lo sean en apariencia. No son caligrafía, aunque algo en ellos recuerde la tensión del trazo único, el gesto que no admite corrección. No son tampoco el preludio de algo: son una investigación en sí mismas, con su propia lógica, su propio tiempo, su propia manera de plantear preguntas que la pintura, como medio, no siempre sabe responder.

El negro lo ocupa todo, o casi todo. Sobre lienzo —y en algunos casos sobre papel— el color no decora ni describe: estructura, corta, pesa. Carreras trabaja con acrílico negro en formatos que van del mediano al grande, y en esa amplitud del soporte hay ya una declaración: esto no es un apunte ni un ejercicio. Es un espacio donde algo tiene que ocurrir, y lo que ocurre depende de la mano.

La mano es el tema real de estas pinturas. No en el sentido anecdótico de la pincelada visible —ese recurso con el que tantos artistas exhiben su destreza como quien firma—, sino en un sentido más hondo y físico: el movimiento de la mano genera el movimiento de la obra, y ese movimiento no es metáfora sino hecho. Las pinturas de gran formato de Carreras tienen energía cinética. Se percibe en ellas algo que sucedió, una fuerza que pasó por el lienzo y dejó su rastro. No el rastro de una idea ejecutada, sino el rastro de un cuerpo en acción.

Es aquí donde resulta inevitable evocar a Harold Rosenberg. En su ensayo seminal *The American Action Painters* (1952), publicado en *Art News*, el crítico acuñó el término *action painting* para nombrar algo que, en rigor, ya no era pintura en el sentido tradicional del término: era acontecimiento. «At a certain moment», escribió Rosenberg, «the canvas began to appear to



one American painter after another as an arena in which to act rather than as a space in which to reproduce, re-design, analyze, or express an object, actual or imagined.» El lienzo, en esa lectura, no es soporte: es campo. No es receptáculo de una imagen previa: es el lugar donde algo ocurre por primera vez. La obra de Carreras no pertenece al expresionismo abstracto norteamericano, ni cronológica ni culturalmente. Pero la idea de Rosenberg le roza: porque lo que sucede en estas pinturas no es la representación de un gesto, sino el gesto mismo. El lienzo registra una presencia física, no una intención intelectual previa, aunque en la obra de Carreras todo está teñido de filosofía.

Y sin embargo, hay algo en la práctica de Carreras que aleja estas pinturas de la gestualidad pura, de ese heroísmo del trazo que Rosenberg mitificó en sus críticos de vanguardia. Lo que distingue su forma de habitar el lienzo es la escucha. El movimiento no está codificado de antemano, no responde

El trazo no representa el movimiento: es el movimiento. Un movimiento que piensa.

a un impulso irreprimible ni a una urgencia expresiva que se vuelca sin mediación sobre la superficie. Surge en el hacer, se descubre mientras ocurre. Carreras mira mucho. Lo mira, lo deja reposar, vuelve a mirarlo. Y en ese espacio entre el gesto y la contemplación se instala algo que ninguna teoría del *action painting* logró articular bien: una forma de atención que no interrumpe el movimiento sino que lo escucha desde dentro.

El antropólogo Tim Ingold, en su libro *Lines: A Brief History* (2007), propone una distinción que ilumina esta diferencia de manera singular. Para Ingold, existen fundamentalmente dos tipos de líneas: las que trazan el contorno de una forma preexistente —que circunscriben, delimitan, separan— y las que son el rastro de un movimiento, la huella de un recorrido. Las primeras definen objetos. Las segundas registran vidas, trayectorias, procesos. Esta segunda clase de línea no representa nada exterior a sí misma: es, en sí misma, la expresión de un cuerpo que se mueve en el tiempo. Las pinturas de Carreras pertenecen inequívocamente a esta segunda categoría. Lo que aparece en sus lienzos no es la delimitación de una forma ni la descripción de un objeto: es el rastro visible de una mano que recorrió una superficie, que la habitó durante un tiempo determinado, que dejó en ella su huella cinética. El trazo no representa el movimiento: es el movimiento. Un movimiento que piensa.

Dentro de esta serie, hay al menos dos modos de trabajar el lienzo que resultan claramente distintos entre sí. En unas obras, el negro se despliega en manchas: zonas de densidad variable donde el pigmento se acumula o se aligera, donde el gesto es amplio y la forma resultante no tiene contorno preciso sino que se disuelve en sus propios bordes. Hay en estas pinturas algo de lo que la materia hace cuando se la deja actuar, cuando el control cede terreno a la expansión. La mancha no es error ni accidente: es el resultado de dejar que el negro ocupe el espacio que le corresponde sin forzarlo hacia ninguna figura.

En otras obras, el gesto es completamente distinto. El trazo se afila, gana dirección y velocidad, y lo que aparece son líneas que cruzan el lienzo con la tensión de algo que podría romperse. Carreras los describe —o invita a verlos— como rasgos que

recuerdan espadas: trazos que no decoran sino que inciden, que no acarician la superficie sino que la atraviesan. Esas líneas no permanecen aisladas: se enredan, se anudan, generan tramas donde la tensión entre los elementos es parte de la forma. La pintura ya no es superficie tranquila sino campo de fuerzas, lugar donde algo se tensa y algo cede. Es en estas piezas donde la influencia de la sensibilidad japonesa, que Carreras reconoce como importante en su formación, resulta más perceptible: no en la decoración ni en el tema, sino en la economía del gesto, en la conciencia de que cada trazo es irreversible, en el silencio que rodea a cada línea.

Estas dos maneras de estar en el lienzo no son contradictorias. Son los dos polos de un mismo proyecto: investigar hasta dónde puede llegar la pintura antes de convertirse en otra cosa. Y esa pregunta tiene una resonancia teórica que merece ser

La mancha no es error ni accidente: es el resultado de dejar que el negro ocupe el espacio que le corresponde sin forzarlo hacia ninguna figura.





nombrada. Rosalind Krauss, en su influyente ensayo *Sculpture in the Expanded Field* (1979), planteó que las categorías del arte moderno —escultura, pintura, arquitectura, paisaje— habían estallado, que los medios ya no se sostenían desde dentro de su propia lógica y que los artistas estaban operando en zonas intermedias, en campos expandidos donde las categorías históricas perdían su capacidad explicativa. La pregunta de Krauss no era qué es esto, sino en qué territorio sin nombre se mueve. Las pinturas de Carreras plantean una pregunta análoga, aunque desde dentro del plano: ¿hasta dónde puede extenderse la pintura antes de dejar de serlo? El trazo que se anuda, el pigmento que se acumula hasta hacerse volumen, la mancha que adquiere peso físico, la trama que parece querer salir del plano: todo ello opera en el borde, en ese espacio de tensión donde la pintura ya no se da por sentada y todavía no es escultura.

Esta tensión no es solo formal. Es el signo de un tránsito que estaba ocurriendo. La propia Carreras lo identifica cuando habla de la relación entre el movimiento de la mano en la pintura y el movimiento de la mano trabajando el yute. No son dos gestos distintos: son el mismo gesto en dos materiales, el mismo impulso atravesando dos resistencias diferentes. El negro sobre el lienzo preparó la mano para lo que vendría después. Le enseñó que lo que le interesaba no era representar una forma

sino generar una tensión, no describir un objeto sino registrar una energía. Y esa lección no podía aprenderse de otra manera: tenía que ser vivida en el hacer, acumulada en cientos de movimientos sobre la superficie, incorporada al cuerpo antes de poder trasladarse al espacio.

Hay en estas pinturas, también, una relación particular con el tiempo que no debe pasarse por alto. El yute, material central de la práctica posterior de Carreras, envejece: cambia de tono, absorbe la humedad del ambiente, registra el paso de los años en su textura. En las pinturas sobre lienzo o papel, el tiempo opera de otra manera: queda congelado en el instante del gesto, fijado en el momento en que la mano pasó y el pigmento se depositó. Pero ese instante tiene espesor. No es el instante vacío de la instantánea fotográfica, sino el instante denso del hacer: el tiempo que duró el movimiento, que duró la concentración, que duró la escucha. Tim Ingold habla de la línea como registro de un recorrido, como la huella de un ser que se mueve en el tiempo. En ese sentido, cada pintura de Carreras es un mapa temporal: la cartografía de un cuerpo que estuvo ahí, que hizo algo, que luego se fue.

Entre esas dos maneras de estar en el lienzo —la mancha que se expande y el trazo que incide— hay una pregunta que recorre

toda la serie sin formularse explícitamente: ¿qué le pasa a la forma cuando la mano deja de controlarla? La pregunta no tiene una sola respuesta. A veces la forma se abre, se dispersa, se disuelve en el negro. A veces se contrae, se tensa, se vuelve casi sólida. Y en esa oscilación entre la expansión y la contención, entre el gesto liberado y el gesto consciente de sí mismo, reside buena parte de la potencia de estas pinturas.

Potencia que, conviene subrayarlo, no es potencia retórica. Carreras no habla con su pintura en el sentido comunicativo del término: no hay mensaje, no hay narrativa, no hay símbolo que descifrar. Hay, en cambio, presencia. La presencia de algo que ocurrió, que tuvo lugar en un momento concreto con medios concretos, y que ahora existe en el mundo como objeto. Como objeto que pregunta. Que pregunta qué es, de dónde viene, a qué lógica responde. Y que no da respuestas fáciles porque nació de un proceso que tampoco las tenía.

En ese sentido, estas pinturas no son el origen de algo ni el preludio de algo mayor. Son una etapa con peso propio, donde la investigación sobre el gesto y el movimiento alcanzó una madurez que hizo posible el salto siguiente. Y ese salto —de la pintura al yute, de la superficie al espacio, de la representación de la trama a la trama real— no habría sido lo que fue sin el largo aprendizaje que lo precedió: el negro sobre el lienzo, el movimiento de la mano, la pregunta que la pintura planteó y que la escultura, con el tiempo, respondería de otra manera.

O quizá no respondería, sino que ampliaría: porque en el trabajo de Lourdes Carreras las preguntas no se cierran. Se transforman, se trasladan de un material a otro, cambian de escala y de textura, pero permanecen abiertas. Como permanece abierta la forma que nunca termina de fijarse, ni de anclarse cuando se la ha querido someter de algún modo. Al final es el diálogo entre ella y la artista a lo que asistimos.





Lo que crece, lo que resiste, lo que vuelve

Carreras no trabaja el yute: lo escucha.

Hay materias que eligen a sus artistas. El yute —fibra vegetal extraída del tallo de la planta *Corchorus capsularis*, cultivada durante siglos en el subcontinente indio y en las regiones tropicales de Asia— podría haber seguido siendo, en manos de Lourdes Carreras, lo que ha sido durante milenios: cuerda, saco, embalaje. Materia de uso, anónima y prescindible. No lo es. En su estudio, el yute se convierte en otra cosa: en un organismo que respira, que envejece, que registra el tiempo en su textura y que, suspendido en el espacio, proyecta sombras que son parte constitutiva de la obra. Carreras no trabaja el yute: lo escucha. «El yute tiene memoria», ha dicho. «Yo solo la escucho.»

Esta escucha no es metafórica. Es una disposición corporal, técnica y filosófica que atraviesa toda su práctica. Carreras llegó al yute desde un conocimiento íntimo de la fibra —su estructura,

su resistencia, su comportamiento ante la humedad, el tinte, la tensión— que no procede de las aulas de Bellas Artes, sino del trato directo con la materia viva. Esa formación, que en otro contexto podría parecer un desvío, es en realidad el fundamento de su singularidad como artista. Sabe lo que tiene entre las manos porque lo ha estudiado desde dentro, desde sus propiedades físicas y biológicas, antes de convertirlo en lenguaje plástico.

Ernst Gombrich escribió en *Arte e ilusión* (1960) que «ver es una habilidad que hay que aprender; no hay inocencia del ojo». La frase, que ha recorrido décadas de historiografía artística, cobra un sentido especial ante la obra de Carreras. El yute es una materia que el ojo no está educado para ver como arte: lo reconoce como material de embalaje, como superficie rugosa, como signo del trabajo anónimo. Carreras trabaja contra ese

hábito perceptivo —o, más precisamente, trabaja con él. Sus piezas activan lo que Gombrich llamaría el «acoplamiento entre hábito y sorpresa»: el ojo reconoce una trama conocida y encuentra, en su lugar, algo que no encaja en ninguna categoría preestablecida. Una red suspendida que es escultura. Un organismo que es forma. Una fibra que muta, se deja hacer y acoge el pensamiento.

El proceso de trabajo de Carreras es, en sí mismo, parte del discurso de la obra. No hay en él un diseño previo que se ejecute de manera lineal: hay una conversación larga y física con el material. «Lo miro mucho», ha explicado. «Lo voy cambiando. A veces dejo reposar la mente, me voy a otra cosa, y luego vuelvo.» Esta apertura al proceso —esta negativa a cerrar la obra antes de que la obra esté lista— conecta con una noción del hacer artístico que Richard Sennett desarrolló en *El artesano* (2008): la idea de que el diálogo entre la mano y la mate-

ria genera un conocimiento que no puede obtenerse de otra manera, un pensamiento que solo existe en el acto de hacer. Sennett sostiene que el buen artesano «aprende a escuchar a los materiales», a leer en sus resistencias y en sus posibilidades una inteligencia que no es solo técnica, sino también ética. Carreras encarna esa idea con una naturalidad que no necesita ser teorizada: simplemente ocurre, en cada pieza, en cada tensión calculada y en cada punto en que decide no endurecer del todo la fibra, para que la obra pueda seguir respirando.

Lo que predomina en sus piezas es el movimiento. No el movimiento representado, sino el movimiento inscrito en la materia: el gesto de la mano que retuerce, anuda, tensa y suelta. «Es el movimiento de la mano», ha dicho Carreras al hablar de su práctica, señalando algo que va más allá de la técnica. El movimiento de la mano es, en su obra, el equivalente a la pincelada en la pintura gestual: una huella de presencia, una

El movimiento de la mano es, en su obra, el equivalente a la pincelada en la pintura gestual: una huella de presencia, una marca de que allí hubo un cuerpo en diálogo con la materia.





marca de que allí hubo un cuerpo en diálogo con la materia. Las redes de yute teñido que intervienen el espacio mural no son objetos acabados en el sentido convencional: son registros de un proceso, cristalizaciones temporales de una energía que sigue activa en la forma final.

La sombra es, para Carreras, algo más que un efecto secundario de la iluminación. Es una dimensión de la obra. Las sombras que proyectan sus piezas sobre el muro son parte constitutiva de lo que se contempla: cambian con el ángulo de la luz, se desplazan durante el día, revelan estructuras internas de la red que la mirada frontal no percibe. Carreras las fotografía con insistencia, las estudia, las incorpora a su pensamiento sobre la pieza. Esta atención a la sombra —a lo que la obra hace en su ausencia, a la forma que deja fuera de sí— conecta con una de las preguntas centrales de su práctica: ¿qué permanece cuando la materia se transforma? La sombra es presencia sin cuerpo. Es la obra vista desde el otro lado.

La genealogía en la que se inscribe esta pregunta tiene raíces profundas en el arte español de la segunda mitad del siglo XX. Manuel Millares, el artista canario que en los años cincuenta comenzó a trabajar con arpillera —tela de saco, pariente directa del yute— como soporte y materia de sus obras, fue uno

de los primeros en convertir un material de uso humilde en lenguaje de primera intensidad. Sus pinturas-objeto desgarraban la tela, la cosían, la quemaban: la sometían a una violencia que era también una forma de pregunta sobre la condición humana. La crítica Anna Dezeuze, en su estudio sobre los materiales pobres en el arte de posguerra, ha señalado que artistas como Millares «encontraron en la materia degradada un correlato preciso de la experiencia histórica»: la arpillera no era un material neutro, sino un material con memoria de trabajo, de guerra, de cuerpo. Carreras no comparte el dramatismo expresionista de Millares —su relación con el yute es más contemplativa, más paciente—, pero sí la convicción de que la fibra vegetal porta una densidad simbólica que va más allá de su función original.

Manuel Rivera, por su parte, trabajó con telas metálicas —mallas de alambre— para crear obras en las que la luz se comporta como materia. Sus entelados, que ocuparon el espacio entre la pintura y la escultura durante décadas, planteaban una pregunta que resuena directamente en la práctica de Carreras: ¿puede una red ser una forma? ¿Puede la transparencia ser volumen? La historiadora del arte Estrella de Diego, en su análisis del informalismo español, ha subrayado que Rivera «construyó un espacio visual en el que la trama era simultáneamente fondo



y figura, presencia y vacío». Esa paradoja —que en Rivera se resuelve con metal y luz— reaparece en Carreras con fibra orgánica y sombra. La red no oculta el muro: lo convierte en parte de la obra. El espacio no es el fondo sobre el que se sitúa la pieza: es el material en el que la pieza respira.

La inscripción de Carreras en una genealogía más amplia del arte textil internacional es igualmente necesaria para entender el lugar que ocupa su práctica. Anni Albers, que fue quizá la primera artista en reivindicar el tejido como medio autónomo de expresión plástica, escribió en *On Weaving* (1965) que «el hilo es una línea que construye plano», estableciendo una analogía entre el textil y la arquitectura que todavía resuena en el trabajo de muchas artistas contemporáneas. Sheila Hicks, que elevó el hilo a instalación de escala monumental, y Magdalena Abakanowicz, cuyas *abakans* —estructuras colgantes de fibra orgánica de gran formato— transformaron el tejido en escultura corporal, son referentes que Carreras reconoce y con los que dialoga. La crítica Mildred Constantine, coautora junto con Jack Lenor Larsen del influyente estudio *Beyond Craft: The Art Fabric* (1972), fue una de las primeras en argumentar que el arte textil no debía ser leído como artesanía sofisticada sino como práctica escultórica plena: «la fibra», escribió Constantine, «tiene una capacidad de generar espacio que la sitúa en el

territorio de la arquitectura y la escultura, no en el del decorado». Carreras no necesita reivindicar ese territorio: lo habita. Una de las dimensiones más singulares de su trabajo con el yute es la atención al tiempo. El yute envejece: cambia de tono, registra la humedad del ambiente, acumula en su textura la historia de los espacios por los que ha pasado. Para Carreras, ese envejecimiento no es un problema que resolver, sino una cualidad que preservar. Sus piezas no pretenden la permanencia inmutable de la escultura en mármol o en bronce: son obras vivas en el sentido más literal, organismos que continúan su proceso de transformación una vez terminada la intervención del artista. Esta concepción de la obra como entidad temporal conecta con lo que la filósofa y crítica de arte Rosalind Krauss ha llamado, en su análisis de la escultura contemporánea, «la lógica del índice»: la idea de que ciertas obras no representan nada exterior a sí mismas, sino que son huellas de su propio proceso de formación. El yute de Carreras no representa el tiempo: lo contiene. No ilustra la naturaleza: la continúa.

Hay en la obra de Carreras una constante formal que ella misma ha señalado como central: el pliegue. Las redes de yute se pliegan, se doblan, crean volúmenes que no estaban previstos en ningún diseño previo, sino que emergen del diálogo entre la fibra y la gravedad, entre la tensión aplicada por la mano y la

resistencia propia del material. El pliegue, que Gilles Deleuze analizó en *El pliego. Leibniz y el barroco* (1988) como figura filosófica central del pensamiento barroco, reaparece en la obra de Carreras no como referencia erudita sino como realidad física: cada pliegue es una decisión, una negociación entre lo que la artista quiere y lo que el material permite, entre el control y la apertura. Para Deleuze, el pliegue no es solo una forma: es un principio de individuación, la manera en que la materia desarrolla su interior sin separarse del mundo. La mónada leibniziana —esa unidad singular que refleja el universo entero desde su propia perspectiva cerrada— no tiene ventanas, pero no por eso está incomunicada: está plegada sobre sí misma de tal modo que en su interior se cifra la totalidad. Carreras ha leído a Leibniz a través de Deleuze y reconoce en esa imagen algo que le resulta constitutivo: cada pieza de yute es también una mónada, una entidad que no necesita explicarse en relación con ningún sistema exterior porque porta, en su propia estructura de fibras y nudos, una coherencia que es a la vez física y simbólica. Fue su amigo Carlos G. Torrico, gran escultor y poeta, quien le regaló el libro, convencido de que le hablaría directamente. Y tenía razón. La conexión que Carreras establece entre el pliegue deleuzeano y *Las Moradas* de santa Teresa de Jesús no es caprichosa. Teresa de Ávila describió en ese tratado místico —escrito en 1577— el alma como un castillo de diamante o cristal muy claro en cuyo

interior había muchas moradas, algunas en lo alto, otras en lo bajo, otras a los lados, y en el centro de todas ellas la más interior, donde se produce el encuentro con Dios. La estructura es la del pliegue llevada a su última consecuencia: un espacio que se repliega sobre sí mismo, que multiplica sus estancias hacia adentro, que protege en su núcleo algo que no puede verse desde fuera. Carreras ve esa misma arquitectura en el yute: el material que se dobla crea cavidades, profundidades, espacios interiores que la luz no alcanza y que la sombra habita. «El pliegue protege la vida», ha dicho. La frase tiene una resonancia mística que no es accidental—es la misma intuición que santa Teresa formalizó en sus moradas: que lo más vital reside siempre en el interior más recogido, en el espacio que la vista directa no puede penetrar.

Lourdes Carreras trabaja en una tradición, durante mucho tiempo subordinada: la tradición del textil como práctica de arte menor, que la jerarquía académica excluyó del canon. Esa exclusión se ha revisado y ha revelado una genealogía de pensamiento plástico tan rigurosa y fértil como cualquier otra. Carreras ha encontrado en el yute un lenguaje propio, irreductible a ningún modelo previo. Un lenguaje hecho de fibra y de tiempo, de gesto y de sombra, de paciencia y de escucha. Un lenguaje que no se impone: se descubre. Como el arte, según Gombrich, siempre ha hecho.



Un lenguaje hecho de fibra y de tiempo, de gesto y de sombra, de
paciencia y de escucha. Un lenguaje que no se impone: se descubre.





L a materia que conversa

Hay una pregunta que recorre toda la obra de Lourdes Carreras y que solo se formula con claridad cuando se la contempla en su conjunto: ¿qué ocurre cuando dos materias de naturaleza radicalmente opuesta se encuentran? No qué ocurre visualmente —eso puede verse—, sino qué pasa en el interior de ese encuentro, en la zona de contacto donde lo orgánico y lo material negocian su coexistencia. El yute, fibra vegetal que ha acompañado a la economía agraria durante siglos, entra en relación con el hierro, el cemento, la madera. Y en esa relación se produce algo que ninguno de los materiales podría generar por sí solo: una tensión que es, simultáneamente, formal y vital.

Carreras trabaja estos encuentros desde un conocimiento íntimo de sus materiales. Su formación como ingeniera técnica agrícola no es un dato biográfico anecdótico: es el fundamento epistemológico de su práctica. Sabe lo que el yute puede aguantar, hasta dónde admite ser endurecido sin perder su capacidad de respirar, en qué punto exacto la rigidez deja de ser estructura y se convierte en rotura. Esta comprensión táctil y técnica de la materia es, en el sentido más estricto, la que define su manera de componer. Ella misma lo dice sin rodeos: quiere medir la dureza. No imponerla: medirla. Esa diferencia es toda la diferencia.

El yute, fibra vegetal que ha acompañado a la economía agraria durante siglos, entra en relación con el hierro, el cemento, la madera...



Cuando el cemento entra en la obra, lo hace como cómplice, no como soporte. Carreras lo mezcla con cola para mantener cierta flexibilidad, lo pigmenta, lo deja formar sus propias figuras sobre la superficie del yute. Las pompas que emergen, los pliegues que el cemento traza al fraguarse sobre la fibra: son acontecimiento, no diseño. La artista lo mira, lo deja reposar, vuelve. Lo que surge de esa vigilancia atenta es una simbiosis de texturas en la que el material más duro —el cemento, el hierro— queda modulado por las ondulaciones del yute, como si la fibra vegetal hubiera dejado su huella sobre la materia mineral antes de que esta se endureciera definitivamente. Hay aquí una inversión notable: lo blando moldea a lo duro, no al revés.

Esta paradoja no es nueva en la historia del arte, pero pocas veces se ha formulado con tanta conciencia de sus implicaciones materiales. Alberto Burri (1915–1995), pionero de la llamada pintura matérica italiana, fue uno de los primeros artistas del siglo XX en explorar sistemáticamente la relación entre la arpillera —tejido de yute— y materiales industriales como el hierro y el plástico. Su serie *Sacchi* (1952–1956), en la que cosía y desgarraba sacos de yute sobre lienzos monocromos, convirtió la fibra humilde en superficie de memoria y conflicto. Más tarde, su serie *Ferri* incorporó chapas de hierro soldadas que dialogaban con la textura rugosa de la tela. En Burri, la materia no ilustra nada: es ella misma el asunto. La arpillera rota no representa la destrucción; es destrucción detenida, tiempo congelado en la fibra.

Cuando el cemento entra en la obra, lo hace como cómplice,
no como soporte.

La diferencia entre Burri y Carreras es reveladora. En el italiano, el encuentro entre materias suele ser confrontación: la arpillera quemada, desgarrada, sometida. En Carreras, el encuentro es conversación. El hierro que refuerza sus piezas no las domina; el cemento que las densifica no las aplasta. La tensión no busca resolverse en violencia sino en equilibrio dinámico, en lo que ella misma describe como una permanente investigación en la que cada obra puede cambiar cuarenta veces antes de encontrar su lugar. Esta apertura del proceso tiene una consecuencia formal precisa: las obras de Carreras nunca terminan de cerrarse del todo, conservan una respiración interna que las hace sensibles al espacio en que se instalan.

Jannis Kounellis (1936–2017), figura central del arte povera italiano, trabajó durante décadas con sacos de yute en relación directa con elementos de hierro y carbón. Su obra sin título de 1988, perteneciente a la colección del Guggenheim Bilbao, dispone veinte paneles de acero que sostienen sacos de arpillera rellenos de carbón —un peso total de más de siete toneladas. El crítico y comisario Germano Celant, que acuñó el término arte povera en 1967, describía así la poética de estos encuentros materiales: la voluntad de hacer que el arte abandone la pulcritud industrial para volver a lo orgánico, a lo perecedero, a lo que cambia. En Kounellis, la tensión entre el acero y la tela

de yute es ante todo espacial: el peso, la densidad, la capacidad del conjunto de transformar el espacio que ocupa. En Carreras, esa misma tensión adquiere una dimensión más íntima, casi corporal: sus piezas no pesan sobre el espacio, lo articulan desde dentro.

La polaca Magdalena Abakanowicz (1930–2017) ofrece quizá el precedente más cercano al trabajo de Carreras en lo que se refiere a la combinación de fibra y materiales industriales. Desde los años setenta, Abakanowicz pegaba arpillera sobre armazones metálicos y moldes de yeso para crear figuras escultóricas —Backs, Heads, sus series de figuras anónimas— que convertían la fibra vegetal en piel de una humanidad fragmentada. En su obra *4 Seated Figures* (2002), conservada en el National Museum of Women in the Arts, la arpillera, la resina y las varillas de hierro conviven en piezas que son simultáneamente textiles y escultura, orgánicas e industriales. Lo que en Abakanowicz es dramatización de la condición humana —la fibra como carne, el hierro como esqueleto—, en Carreras es exploración de la naturaleza misma de la materia: su capacidad de mutar sin perder su esencia, de endurecerse sin morir.

Desde el pensamiento crítico sobre el arte, la relación entre lo orgánico y lo industrial en la escultura ha sido objeto de



reflexiones fundamentales. Rosalind Krauss, en su ensayo canónico *Sculpture in the Expanded Field* (1979), señalaba que la escultura contemporánea había abandonado su condición de objeto autónomo para convertirse en un campo de relaciones: nexos entre materia y espacio, entre soporte y gesto, entre lo que permanece y lo que se transforma. Las obras de Carreras encajan con precisión en este marco: no son objetos cerrados sino sistemas de relaciones activas, en las que el yute, el hierro o el cemento no se yuxtaponen sino que se interpenetran, negociando los límites de su propia naturaleza.

Germano Celant, en su manifiesto de 1967 para *Flash Art*, planteaba que el arte povera era menos una cuestión de materiales pobres que una cuestión de libertad: libertad para hacer arte sin las restricciones de las prácticas y los materiales tradicionales. Esta libertad incluía la de mezclar lo orgánico con lo industrial, lo vegetal con lo mineral, sin que ninguno de los dos términos quedara reducido a metáfora del otro. La práctica de Carreras se inscribe en esa herencia, pero la lleva hacia un territorio más contemporáneo: no hay en ella nihilismo ni provocación, sino una curiosidad genuina por lo que los materiales pueden hacer cuando se les permite interactuar sin jerarquías previas, cuando se deja abierta la manifestación de cada uno en el encuentro con el otro.

Richard Sennett, como hemos visto en *El artesano* (2008), sostiene que el trabajo bien hecho con las manos genera una forma de conocimiento que no puede separarse del pensamiento intelectual: el artesano conoce su material porque lo ha sometido a prueba, porque ha aprendido a leer sus resistencias y sus cedimientos. Carreras encarna esa tesis con una precisión que va más allá de la habilidad técnica. Cuando endurece el yute con diferentes ingredientes o con cola extrafuerte, cuando introduce una varilla de metal en el núcleo de una pieza para dar rigidez sin sacrificar la forma, cuando decide mezclar cemento con cola para que el fraguado sea flexible —no rígido—, está tomando decisiones que son simultáneamente artesanales y conceptuales. No hay separación entre saber hacer y querer decir.

El pliegue es quizá la figura que mejor resume lo que sucede en este encuentro entre materiales. Carreras lo ha señalado ella misma como una constante de su obra: el pliegue en el yute, el pliegue en el cemento, el pliegue como forma que protege y que guarda. No es casual que esta figura conecte con Gilles Deleuze, que en *El pliegue. Leibniz y el barroco* (1988) la propuso como modelo de un mundo que no se organiza en superficies lisas sino en repliegues sucesivos, en interiores que contienen otros interiores. En la obra de Carreras, los materiales se pliegan unos sobre otros —el yute sobre el hierro, el cemento sobre





el yute— y en cada pliegue se produce una nueva zona de contacto, una nueva negociación entre lo que cede y lo que resiste.

Lo que distingue a Carreras dentro de la genealogía de artistas que han trabajado con la arpillera o el yute en relación con materiales industriales es, precisamente, esta comprensión del proceso como conversación. Burri confrontaba. Kounellis pesaba. Abakanowicz dramatizaba. Carreras escucha. Escucha al yute cuando le indica hasta dónde puede doblarse, escucha al cemento cuando forma sus propias figuras, escucha al hierro cuando pide ser cubierto o expuesto. Y en esa escucha atenta, que es también una forma de respeto hacia la inteligencia de los materiales, produce obras que no resuelven la tensión entre lo orgánico y lo mineral sino que la sostienen, la mantienen viva, la exhiben como lo que es: la condición misma de toda materia que persiste en el tiempo.

Que estas obras sean, en un sentido profundo, vivas —como la propia artista define su producción— no es una metáfora decorativa. Es la descripción más exacta de lo que ocurre en ellas: el yute envejece, cambia de tono, registra el tiempo en su textura. El cemento conserva la forma de los movimientos del fraguado. El hierro puede oxidarse. Cada material porta su propio tiempo interior, y cuando se encuentran en una misma pieza, sus tiempos se superponen, se ralentizan mutuamente, crean una temporalidad compleja que es imposible en un material solo. Ahí reside, quizá, la aportación más singular de Lourdes Carreras a la larga conversación del arte con la materia: haber entendido que lo que los materiales tienen en común no es su forma sino su tiempo. Un tiempo en el que son capaces de transitar el uno hacia el otro, de dialogar de una forma inesperada a la supuesta simbiosis esperable en ellos según sus previas características. Hay que dejarlos ser, dejarlos manifestarse en el pliegue creado en el diálogo entre ambos.



Ahí reside, quizá, la aportación más singular de Lourdes Carreras a la larga conversación del arte con la materia: haber entendido que lo que los materiales tienen en común no es su forma sino su tiempo.



Diálogo con Lourdes Carreras

— ¿Cómo aparece la necesidad de hacer algo cuando lo que ocurre es una pérdida?

Yo siempre he estado dibujando, pintando... Casi puede decirse que era mi forma de relacionarme conmigo misma y con el mundo. Un día, de repente, vi una madera, cogí lo que tenía a mano —óleo, acrílico, todo— y me dio un arrebato. Con el tiempo, sentí que era una pena que fuera tan pequeña esa pieza. Pero había sido como una descarga. Después de eso, supe que podía seguir pintando.

— Antes de ese momento ya practicabas la acuarela. ¿Qué te daba ese medio que otro no te daba?

Bueno, en casa de mis padres se respiraba el arte. Yo siempre he estado «trasteando», pintando, dibujando o incluso haciendo

cosas con arpillera. Esta fue el primer material que trabajé. A la acuarela llegué por lo práctico: si ibas a viajar, ¿qué es lo más cómodo? Pero enseguida me llamó la atención lo japonés, esa cultura tan diferente, y empecé a trabajar mucho con el negro. Pasé de muchos colores a unos cuadros solo en negro, con acrílico. Lo hacía en casa, en la cocina, subida a una escalera con plásticos por el suelo. Sin estudio, sin nada. Pero me ponía la música y eso ya era suficiente.

— ¿Qué te faltaba en la pintura que encontraste en el yute?

La pintura no movía de la misma manera. El yute es más desgarrador. Hay gente que lo mira y le parece raro, pero te mueve. Algo dentro de ti se mueve. Y no siempre la pintura consigue eso para mí. Además, el yute requiere muchísimo tiempo, y eso también tiene que ver con el movimiento de la mano: ese gesto

constante, ondulante, que siempre he hecho, desde pequeña, cuando estaba distraída y me calmaba la mente. En el yute ese movimiento lo encontré de otra manera, más plena.

— Tu formación es la de ingeniera técnica agrícola, no Bellas Artes. ¿Eso ha sido un límite o todo lo contrario?

Mis amigas artistas me dicen que no me he perdido nada por no estudiar Bellas Artes. Y puede que tengan razón. Lo que sí es verdad es que la ingeniería, aunque no la practiqué nunca, me acercó al campo y a un mundo que era muy desconocido para mí, siendo de ciudad. Aprendí muchísimo. Y hay algo que se te queda. Cuando hago una obra, ese fondo está ahí, aunque yo no lo llame así. Además, al no estudiar Bellas Artes, quizás no adquirí ciertos hábitos que luego hay que desaprender. No lo sé. Pero tampoco lo lamento.

— Hablas mucho del proceso de endurecimiento del yute. ¿Qué significa técnicamente, y qué significa para ti?

Es lo más importante de todo el proceso, y lo más engorroso. Tengo que calcular muy bien la dureza que quiero según la obra: no es lo mismo una pieza que necesita mucha rigidez que otra que tiene que seguir adaptándose al espacio. Uso una cola muy espesa mezclada con agua, y otros productos cuando quiero máxima rigidez. El escurrimiento y el secado son larguísimos. Pero hay algo muy bonito en ese momento en que la obra se va dejando moldear y, a la vez, se resiste. La obra también se resiste. Y humanamente, uno se tiene que endurecer, pero en el buen sentido: en el de la fortaleza interior. No en el de perder sensibilidad.

Hay algo muy bonito en ese momento en que la obra se va dejando moldear y, a la vez, se resiste. La obra también se resiste.



El yute envejece, cambia de tono, registra el tiempo.

— Usas la palabra «viva» constantemente para hablar de tus obras. ¿Qué es exactamente lo que está vivo en ellas?

El yute envejece, cambia de tono, registra el tiempo. No es un material que se quede quieto. Y lo que yo quiero es que después de pasar por mis manos, por mi proceso, la obra siga respirando. Que no se quede constreñida. Pienso mucho en eso: en que el yute puede romperse, como nosotros nos rompemos, pero que tiene que poder seguir. Cada etapa que pasa la obra se parece a las etapas que pasamos las personas. Eso me parece muy profundo. Y por eso digo que está viva: porque continúa.

— Las sombras que proyectan tus piezas son para ti parte constitutiva de la obra. ¿Puedes explicar eso?

A mí las sombras me atrapan. Cada vez que puedo, hago fotos de mis yutes con sus sombras, y cuando las miro me sube la energía, como la música. Las sombras las produce el material apoyado en la pared, pero también la luz artificial, los focos, el color con que está teñido. Cada fuente de luz da una som-

bra distinta. Me gustaría incluso que algunas piezas giraran para que la sombra fuera cambiando. Es como esa frase de tu profesor de escritura creativa, que a su vez la había oído de un profesor de anatomía: «Las partes blandas dejan su huella sobre las partes duras». Eso me resuena mucho con el yute. Y con las sombras también.

— Has trabajado el yute en combinación con cemento, con hierro, con bronce. ¿Qué buscas cuando lo llevas a otro material?

Me parece una pena condenar al yute a estar solo, aunque solo sea bellissimo. Quiero ver qué pasa cuando lo contrasto con algo completamente distinto. El cemento, por ejemplo: un material de construcción, frío, pesado, que abraza al yute y a veces se abre y se rompe, y entonces vuelves a sumergir el yute y sale reforzado. Como las personas que nos rompemos y salimos con más fuerza. El que más me hace sentir es el hierro oxidado: me lleva al hierro del arado, al yute de los sacos, a materiales que se usan en el campo y se tratan como si fueran nada, cuando hacen una labor enorme. Darles dignidad en la obra me parece justo.





— El pliegue aparece constantemente en tu obra. ¿Por qué esa forma te obsesiona?

El pliegue es precioso, y además es constante en la naturaleza: lo veo en el cemento, en el yute, en el cuerpo humano. Leí a Deleuze, su libro sobre el pliegue y el barroco, y ahí encontré mucha similitud con lo que me interesa: Leibniz hablando del pliegue del alma, las mónadas. Y también lo relaciono con santa Teresa, con las moradas como espacio sagrado interior. Para mí el pliegue protege algo, es guardián de vida. No es solo una forma: es una idea.

— La naturaleza es una fuente de inspiración continua. ¿Cómo entra en tu proceso?

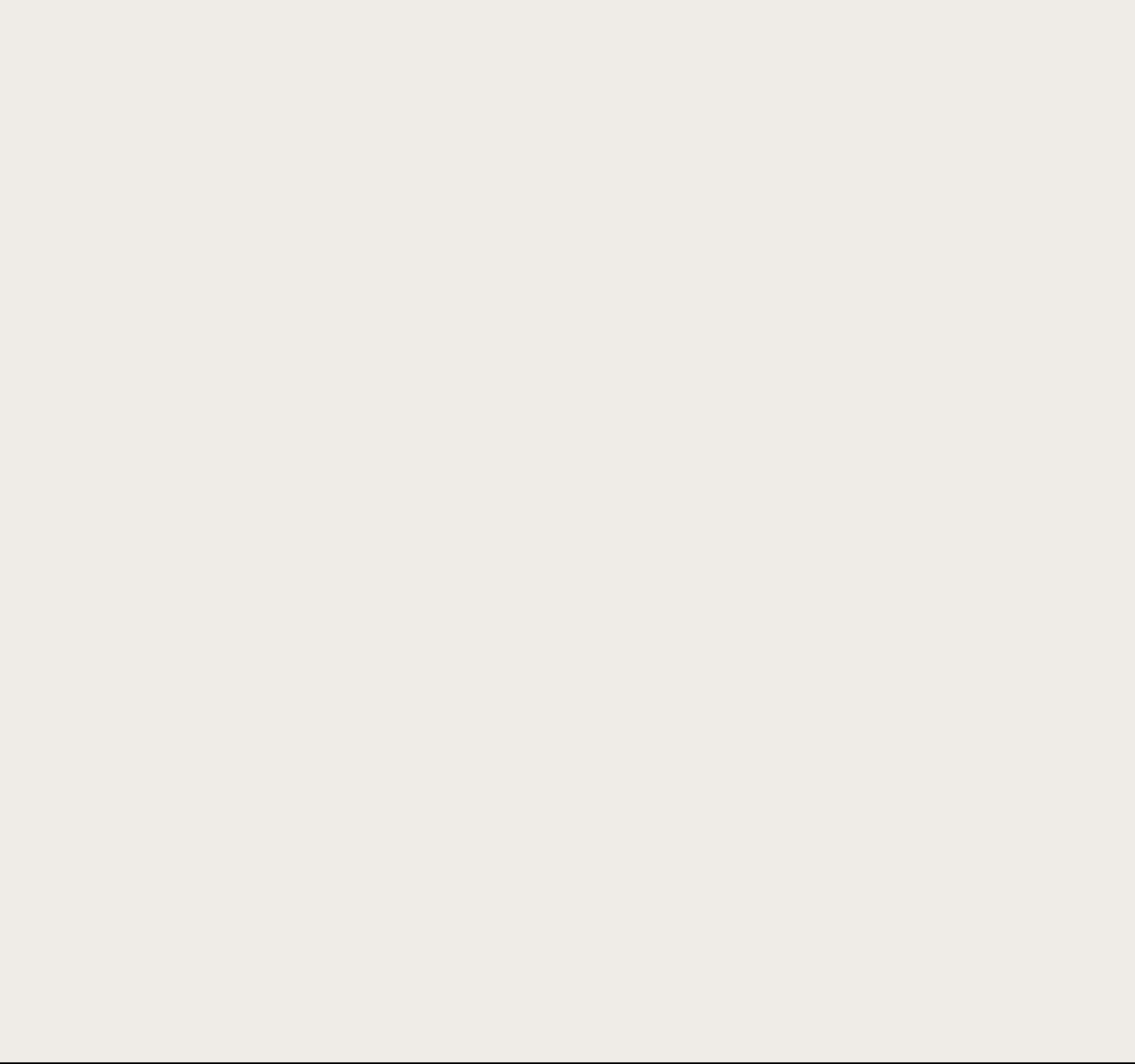
En cuanto veo árboles con ramas, un gusano en el suelo, el movimiento del agua, ya veo yute. Todo me lo traduce. El mar y las olas se convirtieron en uno de mis proyectos: quiero hacer una pieza que se mueva de verdad, con un pequeño motor que le dé ese movimiento de olas. No exagerado, suave. La naturaleza no me inspira en el sentido de copiarla: me inspira porque es lo mismo que el yute. Los dos crecen, los dos cambian, los dos tienen memoria.

— ¿Qué artistas han sido importantes para ti? ¿Con cuáles sientes que dialogas?

Millares y Rivera. Más que las artistas textiles, que también las respeto y de ellas aprendo, pero influirme de verdad, me han influido estos dos. Mi obra es conceptual, y ellos también lo son. Con Rivera comparto el trabajo con filamentos, con la fibra como signo y no como decoración. Luego hay una artista polaca, Magdalena Abakanowicz, que descubrí hace poco en París: cuando vi su obra me impactó. Se trata, por ejemplo, de arpillera endurecida convertida en soldados, en órganos, en figuras que se deshacen y persisten. Y cuando me acerqué y la toqué, resultó ser bronce. Pensé: esta mujer también llegó ahí. Si la hubiera conocido antes, seguro que me habría influido.

— ¿Qué quieres que sienta el visitante en la exposición?

Que sienta algo. Solo eso: que no salga indiferente. No me importa lo que vea cada uno: que vea lo que quiera ver, que vea lo que le diga la obra a él. Lo que me importa es que la obra le llegue. Que el visitante sienta eso, que respire con la obra, que la obra no se quede encerrada sino que siga viva después de haberla mirado.



El pliegue habitado

Hay algo en esta pieza que opera antes que el pensamiento: una masa carnal, plegada sobre sí misma, que irradia desde lo alto de un pedestal blanco, como si hubiera sido depositada allí por una fuerza que no pide permiso. El yute teñido de rojo intenso —casi sangre oscura, casi vino viejo— se pliega, se retuerce y deja caer sus flecos hacia abajo como raíces que buscan tierra o como arterias que buscan cuerpo. La obra condensa en un solo gesto lo que toda la investigación material de Lourdes Carreras sostiene: que el tejido no decora sino que habita, que la fibra no cubre sino que habla.

Lo primero que golpea es la sombra. Proyectada sobre el muro blanco con una precisión que parece coreografiada, no repite la escultura sino que la interpreta: más difusa, más amenazante, casi una presencia autónoma que duplica la materia sin ser materia. Aquí Carreras se acerca —sin saberlo o sabiéndolo muy bien— a los juegos de luz de Louise Bourgeois en sus instalaciones textiles de los años noventa, donde la sombra era también cuerpo, también herida. Pero mientras Bourgeois trabaja desde la psicología del trauma, Carreras trabaja desde la fenomenología de la piel: lo que importa es la superficie como umbral, el tejido como membrana entre lo interior y lo exterior.

El pedestal actúa aquí como provocación formal. En la tradición escultórica occidental, eleva y distancia; aquí, en cambio, la pieza lo desborda, lo incomoda, deja caer sus hilos sobre él como quien no reconoce la autoridad del zócalo. Hay algo de flor monstruosa en esta disposición, algo de cabeza coronada y algo de víscera exhibida. La tensión entre lo orgánico y lo construido —entre lo que crece y lo que se teje— es exactamente el territorio que Carreras reivindica como propio.

El rojo, finalmente, no es decorativo. Es una declaración. Remite al cuerpo, a la urgencia, a lo que no se puede neutralizar con la distancia estética. Una pieza que pide ser vista de cerca y también de lejos: desde cerca para entender la textura, desde lejos para entender la forma. Y desde ningún sitio para sentir, del todo, lo que hace.

Sin título
Yute semi-
endurecido,
técnica mixta.



Cuesta no detenerse. La imagen surge del muro como si siempre hubiera estado allí, latente bajo el revoco, esperando que alguien la extrajera con hilos en lugar de con cincel. Carreras construye aquí una cabeza de lobo —o de bestia, o de aquello que ruga desde el borde de lo reconocible— con yute en tonos terracota y naranja, suspendida directamente sobre la pared sin pedestal, sin mediación, como un trofeo de caza invertido que en lugar de celebrar la muerte del animal lo devuelve a la vida desde la fibra.

La elección de trabajar sobre la pared sin soporte tridimensional es significativa: la pieza es a la vez relieve y dibujo, escultura y grafía. Los hilos que se deshacen en el borde inferior no son descuidos sino conclusiones: el animal se deshace hacia abajo, se convierte en trazo, en hilo suelto, en escritura interrumpida. Esto la acerca al trabajo de El Anatsui, cuyas grandes composiciones de metal y tela exploran también el borde donde la forma se disuelve en materia pura. Pero la escala íntima de Carreras y su trabajo figurativo la alejan del monumentalismo de Anatsui y la sitúan en un territorio más vulnerable, más expuesto.

La sombra, de nuevo, es coautora. Proyectada en azul grisáceo sobre el blanco del muro, añade una segunda bestia, más etérea y más grande, que rodea a la primera como un aura o como un eco. La dualidad materia-sombra alcanza aquí su formulación más precisa: hay dos lobos, uno hecho de fibra y uno hecho de luz negada.

La figuración animal en el arte textil contemporáneo tiene referencias notables — Kiki Smith, Nick Cave— pero pocas alcanzan esta tensión entre lo amenazante y lo frágil. El lobo de Carreras ruga, sí, pero está hecho de hilos que cualquier mano podría deshacer. Esa es su paradoja y su potencia: la ferocidad construida sobre la vulnerabilidad del material. La bestia que se sostiene, apenas, sobre la pared.

Sin título

Yute semi-
endurecido,
técnica mixta.





Sin título

Yute semi-
endurecido,
técnica mixta.

La forma se tiende sobre la pared en diagonal, como un cuerpo que ha decidido caer pero se ha detenido a medio camino. El yute teñido de verde oscuro —verde bosque, casi negro en los pliegues— adopta una disposición alargada, fusiforme, que evoca simultáneamente una crisálida, un pez varado y un trozo de alga arrancada por la corriente. Carreras trabaja aquí con una lógica diferente a la de las obras más volumétricas: no hay explosión centrífuga sino contención, enrollamiento, una energía que se repliega sobre sí misma antes de deshacerse en los flecos del extremo.

La orientación diagonal es una decisión compositiva cargada de sentido. Rechaza tanto la verticalidad monumental como la horizontalidad del reposo; sitúa la pieza en un estado de tránsito permanente, como si estuviera a punto de resbalar o a punto de ascender. Esta tensión entre caída y vuelo conecta a Carreras con algunas instalaciones de Sheila Hicks, que también trabaja el muro como campo de fuerzas donde la gravedad y la forma dialogan sin resolverse. Pero mientras Hicks construye desde la acumulación cromática y la celebración del hilo, Carreras trabaja desde la sustracción: el verde de esta pieza es austero, casi monocromático, y su belleza reside en esa renuncia al ornamento.

La sombra que proyecta es aquí especialmente reveladora: más nítida que en otras piezas, define con precisión el volumen real de la escultura, ese tubo central del que todo lo demás se desprende. La sombra es el esqueleto; la materia, la carne. Hay algo antiguo en esta pieza: la red de pesca, la urdimbre, la trampa. Y hay algo muy contemporáneo: la conciencia de que el material tiene memoria, de que el yute recuerda el agua aunque nunca la haya tocado.

Sin título

Yute endurecido,
técnica mixta.



Blanca sobre blanco, esta pieza es la más exigente de la serie y quizás la más honda. El yute ha sido intervenido —encalado, yesado, tratado con alguna materia que lo endurece y lo palidece— hasta alcanzar una tonalidad entre el hueso y la nieve, con venas oscuras que afloran donde la fibra resiste el recubrimiento. El resultado es una superficie que parece mineral tanto como vegetal, que remite a la vez al coral blanqueado, a la roca porosa y al tejido cicatricial. Carreras abandona el color como recurso primario y lo sustituye por la textura como único lenguaje: hay que acercarse, casi tocar, para entender lo que esta pieza dice.

La forma se despliega horizontalmente en tres lóbulos irregulares que recuerdan vagamente a un mapa, a un pulmón, a una nube detenida. No hay flecos sueltos: los bordes están endurecidos, fijados, como si la materia hubiera sido capturada en un instante de movimiento y petrificada allí. Esto la aleja del organicismo dinámico de las otras piezas y la acerca a algo más quieto e inquietante: la forma del tiempo detenido. Inevitable pensar en los sudarios de Jannis Kounellis, en su obsesión por los materiales pobres elevados a la categoría de reliquia. Pero también, y más directamente, en ciertas obras de Ana Mendieta, donde el cuerpo ausente deja su huella en la materia y la materia se convierte en testimonio.

La sombra que proyecta esta pieza es su reverso exacto: cálida, difusa, todo lo que la escultura no es. El contraste entre la blancura dura del yute intervenido y la suavidad tonal de su propia sombra es el verdadero núcleo poético de la obra. Como si dijera: yo soy lo que permanece cuando se endurece; mi sombra es lo que fui cuando era blanda. Una pieza sobre la transformación irreversible, sobre lo que el proceso hace al material y, por extensión, sobre lo que el tiempo hace al cuerpo.

Negro absoluto. De todas las piezas de la serie, esta es la que más abiertamente confronta al espectador, la que menos concesiones hace a la belleza ornamental y la que más directamente habla desde el interior de algo que podría llamarse duelo, eclipse o contracción. El yute negro se pliega sobre sí mismo en una forma vagamente cuadrada, compacta, sin la expansión lateral de otras obras: es una pieza que se recoge, que se cierra, que parece resistir la mirada al tiempo que la atrae con una fuerza irresistible.

La tensión formal entre la trama abierta del tejido —que deja ver el muro a través de ella— y la oscuridad total del color crea un efecto paradójico: la pieza es a la vez opaca y transparente, densa y porosa. La luz no rebota sino que se pierde en los pliegues, se absorbe, desaparece. Esta cualidad absorbente remite inevitablemente a los *Black Paintings* de Ad Reinhardt, a esa convicción de que el negro no es ausencia sino presencia máxima, saturación de sentido hasta el punto en que el sentido se vuelve silencio. Pero Carreras no trabaja desde la pintura sino desde el cuerpo: su negro es táctil, rugoso, tiene bordes que se deshilachan en filamentos casi invisibles contra el blanco del muro.

La sombra aquí es apenas perceptible, un halo azulado que rodea la pieza como una exhalación. Mientras en las piezas de colores vivos la sombra era protagonista, aquí se rinde, casi desaparece: el negro no genera sombra dramática porque él mismo ya es sombra. La pieza es su propia oscuridad proyectada. La más pequeña en apariencia, la más poderosa en presencia.

Sin título

Yute endurecido,
técnica mixta.



El encuentro entre el negro y el ocre natural produce en esta pieza una tensión que ninguna de las obras monocromas de la serie podría alcanzar por sí sola. Dos fragmentos de yute —uno teñido de negro intenso, otro en su color original, la paja tostada de la fibra sin intervenir— se superponen y enredan sobre la pared en una composición que parece casual pero que obedece a una lógica interna precisa: la del contraste como diálogo, la del antes y el después como simultaneidad.

El yute natural no es aquí un neutro ni un fondo: es un color con tanta carga semántica como el negro. Remite al origen del material, a su condición de fibra vegetal arrancada de la tierra, a su vida anterior a la intervención del artista. Ponerlo junto al negro —ese negro que implica proceso, elección, transformación— equivale a mostrar a la vez la materia en su estado primero y en su estado último, la semilla y el fruto, el antes y el después de un acto de voluntad artística. Esta estrategia de la dualidad material recuerda el trabajo de Magdalena Abakanowicz, que también exponía la fibra en estados simultáneos de elaboración y descomposición, de construcción y ruina.

La forma que ambos fragmentos adoptan juntos es deliberadamente amorfa: no hay figura reconocible, no hay gesto narrativo. La pieza propone una fenomenología pura del material, una invitación a mirar la textura antes que el significado. Y sin embargo el significado emerge solo: hay algo en la convivencia de lo teñido y lo natural que habla de identidad y alteración, de lo que somos y de lo que nos hacen, de la piel original y la piel adquirida.

Sin título

Yute bicolor
(pintado en
negro y natural),
técnica mixta.



Sin título

Yute natural,
tonos similares
al oro, técnica
mixta.



Esta es la pieza más expansiva y más hospitalaria de toda la serie. El yute en tono dorado —ocre luminoso, miel antigua, paja recién cortada— se despliega sobre la pared con una generosidad que las otras obras no tienen: no hay contracción, no hay repliegue, no hay gesto defensivo. La fibra se abre hacia los cuatro costados con una confianza casi vegetal, como si estuviera creciendo en tiempo real sobre la superficie blanca del muro.

El color es aquí el protagonista absoluto. A diferencia de las piezas teñidas, que imponen su tonalidad sobre la fibra, este ocre dorado es el color propio del yute sin intervención cromática agresiva, o apenas modulado hacia el cálido. Hay en él una temporalidad específica: es el color de lo que ha sido expuesto al sol, de lo que ha madurado, de lo que lleva tiempo siendo lo que es. Frente al rojo urgente de la primera pieza o al negro definitivo de las obras oscuras, este dorado propone una relación diferente con el tiempo: no la irrupción sino la permanencia, no el grito sino el murmullo.

La sombra que proyecta es inusualmente extensa y suave, un halo celeste que rodea la pieza como un segundo tejido hecho de luz. Esta relación entre el ocre de la materia y el azul frío de su sombra constituye uno de los momentos cromáticos más sofisticados de la exposición, y recuerda los estudios sobre color complementario de Josef Albers, aunque Carreras lo produce no desde la pintura sino desde la física de la luz incidiendo sobre la fibra. Una pieza que enseña a mirar antes de enseñar a pensar.

El azul internacional. El azul que Yves Klein patentó como color propio en 1960, ese azul que aspiraba a ser puro espíritu liberado de la materia, aparece aquí en los restos del endurecimiento del yute y tratado que Carreras coloca sobre un pedestal de metacrilato transparente, apoyado en un pequeño caballete de madera. La elección del color no puede ser inocente ni accidental: invocar el IKB —el International Klein Blue— en el contexto del arte textil y del yute es un gesto de alta complejidad conceptual, una conversación entre dos tradiciones que aparentemente se oponen.

Klein buscaba en el azul la inmaterialidad absoluta; Carreras trabaja precisamente desde la materialidad más radical, desde la fibra que se puede tocar, oler, deshacer. Colocar ese azul sobre yute, sobre un material tan denso de presencia física, es una forma de poner en crisis la pretensión espiritualista del color: aquí el azul no trasciende la materia sino que la habita, la tiñe, la convierte en otra cosa sin borrarla. La forma esférica —perfecta, cerrada, sin los flecos ni los bordes irregulares que caracterizan al resto de la serie— acentúa este efecto de condensación: todo lo que en otras piezas se dispersa, aquí se contiene.

El pedestal de metacrilato, a diferencia del pedestal blanco de la primera pieza, no tiene peso propio: es casi invisible, pura transparencia. Esto eleva la esfera sin contextualizarla, la hace flotar en el espacio con una autoridad casi planetaria. La sombra azul que proyecta sobre el muro completa el diálogo: también la sombra es azul, también la sombra participa del color. Una pieza que plantea preguntas sin respuesta fácil sobre la relación entre el concepto y la materia, entre la idea y la fibra.

Sin título

Restos del
proceso creativo
(endurecimiento
del yute).





Sin título

Negativo del
yute sobre papel
realizado con
spray negro.

Aquí Carreras abandona la escultura y entra en otro territorio: el de la impresión, el negativo, la huella. Lo que vemos es el rastro que el yute deja sobre el papel cuando se interpone entre el soporte y el pigmento —probablemente spray negro— que cae desde arriba. No hay yute en la obra: hay la memoria del yute, la forma que el tejido inscribió en el papel antes de retirarse. Es, en sentido estricto, una imagen de ausencia.

La técnica del *frottage* o del estarcido tiene una larga historia en el arte del siglo XX, desde los experimentos de Max Ernst con la fricción sobre madera hasta los trabajos de Robert Rauschenberg con la transferencia de imágenes. Pero Carreras la usa en una dirección específica: no para generar texturas abstractas sino para revelar la estructura interna del propio material que da título a su serie. Lo que el papel registra no es una imagen del yute sino la lógica del yute: la trama, la urdimbre, el ritmo de los nudos, la respiración del tejido. El resultado parece simultáneamente una fotografía de microscopio, un mapa topográfico y una partitura.

La pregunta que la pieza formula es precisa y difícil: ¿qué es más real, la escultura de yute o su impresión en el papel? ¿El cuerpo o su rastro? Una obra que piensa desde adentro sobre los mecanismos de representación que toda la serie activa.

Si la pieza anterior era la huella del yute, esta es algo distinto: una obra sobre papel en la que el gesto pictórico toma el relevo de la fibra. Trazos negros densos —realizados con pincel cargado, con una gestualidad que evoca la caligrafía oriental tanto como el expresionismo abstracto— se curvan y se densifican sobre un fondo claro, mientras un único acento en dorado ocre aparece en el borde derecho como una llama o como una firma. No hay yute aquí: hay movimiento puro, energía depositada sobre el papel en el tiempo de un gesto.

La referencia al *sumi-e* japonés es inevitable y probablemente deliberada: esos grandes manchones negros que se acumulan en el centro de la composición tienen la misma vocación de condensar tiempo y movimiento en un solo trazo que la pintura de tinta sobre papel de arroz. Pero el acento dorado introduce una nota occidental, casi barroca, que tensiona la sobriedad del conjunto. La pieza dialoga así con dos tradiciones simultáneamente sin pertenecer del todo a ninguna.

En el contexto de la serie de Carreras, esta obra ocupa un lugar de bisagra: es el momento previo a que el material fibroso se disuelva en gesto, a que la tridimensionalidad del tejido gane la partida a la bidimensionalidad de la mancha.

Sin título Pintura, técnica mixta.



La base de madera convierte esta obra en algo diferente a todo lo anterior: una pieza de pared con pretensión pictórica, un objeto que se sabe cuadro aunque su contenido sea escultórico. Dentro del marco, sobre un fondo de cartón en tono arena, Carreras ha dispuesto yute negro —grosso, retorcido, quemado en algunos tramos— sobre fragmentos de corteza de árbol, creando una estratigrafía de materiales orgánicos que se apilan y se superponen como capas geológicas o como evidencias de un proceso natural violento.

La corteza de árbol como soporte o como elemento plástico tiene precedentes importantes en el arte povera: Giusto Manfrini, Mario Merz, el propio Kounellis trabajaron con materiales orgánicos en bruto para oponer la temporalidad lenta de la naturaleza a la velocidad de la modernidad industrial. Carreras hereda esa tradición pero la matiza: aquí no hay voluntad de choque o de escándalo sino de escucha, de atención a lo que los materiales dicen cuando se los pone juntos. El yute negro sobre la corteza no agrede sino que conversa; ambos llevan el tiempo inscrito en su superficie.

La forma que el conjunto adopta tiene algo de retrato: esa masa oscura con flecos en la parte superior sugiere vagamente una cabeza, una silueta, una presencia humana abstraída hasta el límite de lo reconocible. Estamos ante una figuración que se niega a nombrarse, que prefiere permanecer en el umbral entre la forma y la materia bruta. Una de las obras más misteriosas de la serie.

Sin título

Yute pintado
en negro y al
natural sobre
madera.



El bronce: una escultura de pequeño formato en la que el yute ha sido fundido, vaciado o recubierto de metal hasta perder toda su blandura y adquirir la permanencia fría del mineral. La pieza se sostiene sobre una peana de hierro oscuro y eleva hacia arriba una estructura de ramas y trama metálica que recuerda simultáneamente a una figura humana en movimiento, a un árbol fulminado por el rayo y a un fragmento de anatomía expuesto en un museo de ciencias naturales.

La transición del yute al metal es el gesto más radical de toda la serie: si el proyecto de Carreras consiste en explorar las posibilidades expresivas de la fibra vegetal, esta pieza pregunta qué ocurre cuando esa fibra es negada en su materialidad, cuando se la convierte en su opuesto. El resultado no es una traición sino una revelación: el metal conserva la memoria de la trama, la forma de los nudos, la irregularidad de los bordes; el yute sigue siendo legible bajo el recubrimiento metálico como un fósil es legible bajo la roca que lo contiene.

La referencia más inmediata es Giacometti —esa verticalidad frágil y esa textura rugosa que convierte la superficie en registro de tiempo—, pero también los bronce de Rodin en sus momentos más expresionistas, cuando la materia parece todavía blanda aunque ya sea metal. Carreras lleva esa paradoja un paso más lejos: su bronce fue blando, fue fibra, fue tejido. La escultura guarda ese secreto en su interior como un cuerpo guarda sus cicatrices. Y es más sigue mutando, ya que la luz, según se pose en ella, genera movimientos y cambios.

Sin título

Escultura,
técnica mixta.





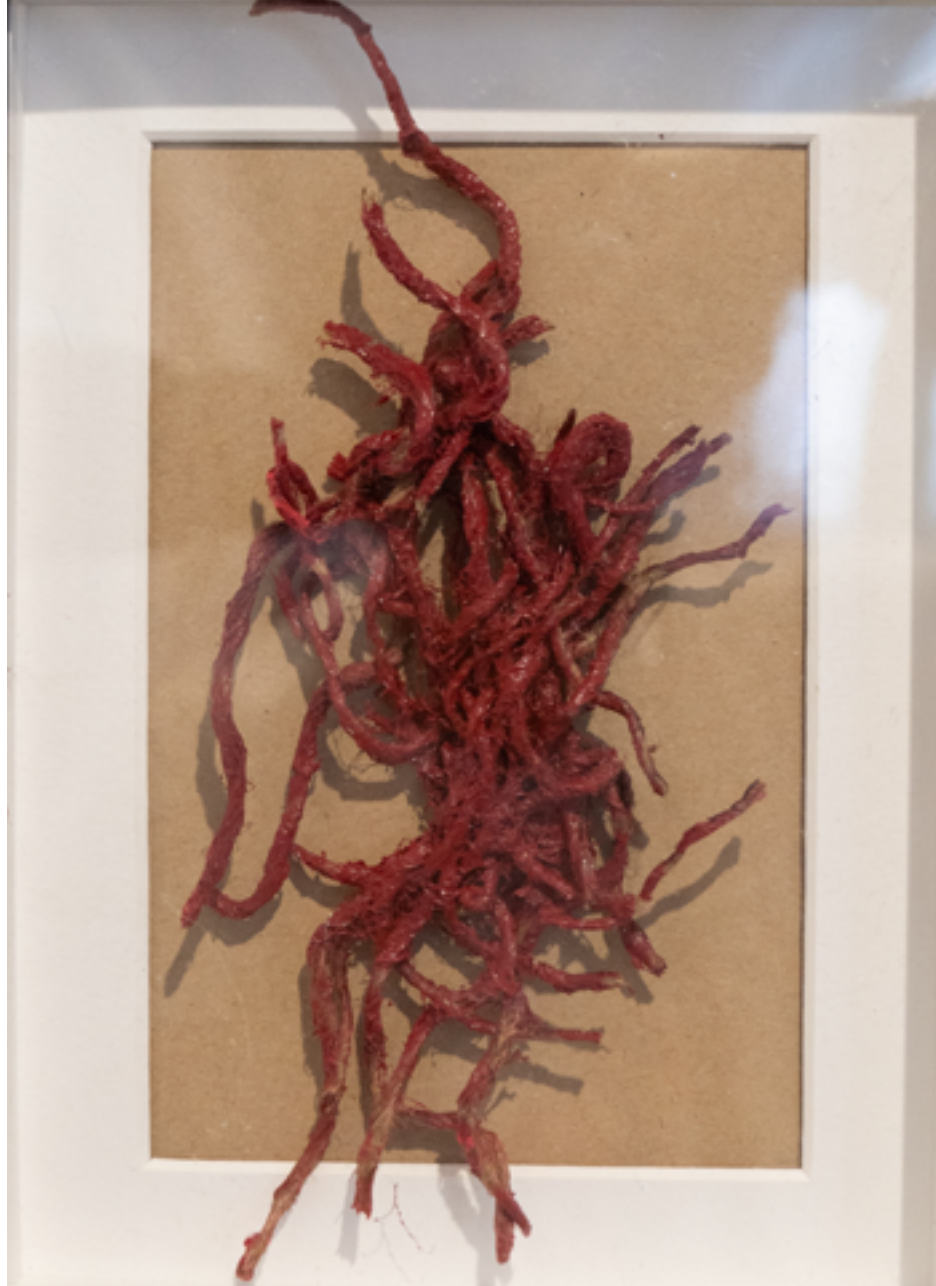
Sin título

Yute pintado de diferentes tonos sobre madera pintada en rojo.

El rojo sobre rojo: una operación de riesgo máximo que Carreras resuelve con una inteligencia compositiva que merece detenerse. Sobre una tabla pintada en rojo coral —luminoso, casi fluorescente, un rojo que grita antes de que la fibra diga nada— la artista dispone una maraña de yute en múltiples tonos: el verde oliva del natural, el granate oscuro del teñido, el morado casi negro del extremo inferior. El resultado es una superposición de capas cromáticas en la que el fondo pictórico y la escultura textil compiten y se enriquecen mutuamente.

Esta decisión de pintar el soporte antes de intervenir con la fibra conecta a Carreras con la tradición del *shaped canvas* y del objeto pictórico, pero también con artistas contemporáneas como Cecilia Vicuña, que trabaja el quipu andino como forma de escritura textil en relación directa con el color y el espacio. La tabla roja no es un fondo neutro sino un participante activo: cambia la tonalidad del yute que se apoya sobre ella, tiñe de urgencia todo lo que toca, convierte la fibra natural en algo casi vegetal-animal, casi orgánico en el sentido más visceral.

La composición, irregular y centrífuga, desborda los límites de la tabla hacia la derecha y hacia abajo: el yute no cabe en el soporte que se le ha asignado, lo excede, lo cuestiona. Esta incomodidad formal es una de las más honestas declaraciones de intenciones de toda la serie: el material de Carreras no acepta marcos, no se deja contener, siempre pide más espacio del que se le da.



Sin título

Yute pintado
en rojo sobre
cartón kraft.

La escala más pequeña de toda la serie, y quizás la más íntima. Dentro de un marco oscuro de madera envejecida, sobre un fondo de cartón kraft, Carreras ha dispuesto un manojo de hilos de yute teñidos de rojo carmín —un rojo más frío y más oscuro que el de las grandes piezas, casi un rojo de sangre seca— que se retuercen y se anudan sobre sí mismos con una gestualidad que tiene tanto de escritura automática como de diagrama anatómico. La forma que el conjunto adopta es inestable: podría ser una figura humana en caída libre, podría ser un sistema circulatorio, podría ser simplemente un nudo que alguien ha intentado deshacer sin conseguirlo.

El fondo de cartón kraft no es un material noble, y esa es exactamente su función: establecer un contraste entre la calidez industrial del soporte y la intensidad cromática de los hilos rojos. Este tipo de tensión entre el material pobre y el gesto expresivo recuerda algunos trabajos de Eva Hesse en sus últimos años, cuando trabajaba con látex y cuerdas sobre fondos modestos, buscando precisamente ese punto donde la fragilidad del soporte amplifica la urgencia del gesto.

El marco de la pieza —oscuro, algo tosco, diferente al marco claro de las obras sobre papel— añade una nota de gravedad, casi de relicario. Lo que está dentro parece preservado, protegido, separado del mundo por ese borde negro que lo contiene. Una pieza que habla en voz baja pero que deja el poso más duradero de toda la exposición.

El yute blanco se despliega en horizontal sobre la pared con una amplitud que ninguna de las otras piezas tiene: es la obra más ancha, la que más espacio lateral reclama, la que convierte el muro en algo parecido a un paisaje.

La horizontalidad es aquí una declaración. Frente a la verticalidad de las piezas en pedestal o la diagonal de la pieza verde, este yute se tiende como un horizonte, como una línea de costa, como el pliegue de una sábana sobre una cama enorme. El color introduce una temporalidad diferente: no es el tiempo orgánico de la fibra vegetal ni el tiempo procesual del teñido; es el tiempo de la superficie que refleja, que no absorbe sino que devuelve la luz al espectador.

Esta calidad especular la acerca al trabajo de Anish Kapoor con superficies reflectantes —las grandes obras cóncavas que devuelven al espectador su propia imagen distorsionada—, aunque Carreras no busca el reflejo literal sino algo más sutil: una superficie que parece a punto de brillar sin llegar nunca del todo a hacerlo. La sombra que proyecta es mínima, casi inexistente, como si la pieza hubiera aprendido a prescindir de ella. Una obra de quietud extraordinaria que cierra la serie con la elegancia de lo que no necesita añadir nada más.

Sin título

Yute endurecido y ondulado
pintado de blanco.



Lo primero que detiene la mirada es la tensión entre dos registros cromáticos y materiales que parecen pertenecer a mundos distintos: una base de tonalidades ocres y doradas que se abre hacia arriba en ramificaciones de un rojo encendido, casi carmesí. La pieza no crece: irrumpe. Y lo hace desde una paradoja que es el centro de esta obra: lo que vemos conserva la memoria exacta de la fibra —su rugosidad, sus nudos, la forma en que el yute se enrosca sobre sí mismo—, pero está fundido en bronce. La materia vegetal ha muerto y sin embargo permanece. O más exactamente: ha permanecido precisamente porque ha muerto.

Esta es la primera pieza que Carreras realizó en bronce, y en ella se hace visible el momento en que una pregunta que atraviesa toda su práctica —¿qué permanece cuando la materia se transforma?— deja de ser especulación para volverse objeto. El yute envejece, cambia de tono, registra el tiempo en su textura; el bronce convierte esa misma forma en permanencia telúrica. Pero lo que resulta turbador en esta pieza es que la traducción no ha suavizado nada: las ramificaciones superiores mantienen esa fragilidad aparente de algo que acaba de brotar, y la base conserva la densidad compacta del yute endurecido. El bronce no ha monumentalizado la forma: la ha congelado en el instante justo de su impulso.

El color —esa gradación del ocre dorado en la base hacia el rojo intenso de las ramas— remite a un proceso de pátina trabajada, no simplemente aplicada, que hace pensar en la manera en que algunos escultores del siglo XX trataron el bronce no como material noble sino como materia viva: Germaine Richier, cuyas superficies corroídas parecen organismos en descomposición o en germinación según el ángulo desde el que se miran, o Eduardo Chillida en su atención a la tensión interna del material. Pero Carreras viene de otro lugar: viene del yute, de sus manos sobre la fibra, del movimiento que ella misma identifica como el motor de toda su práctica. Y eso se nota. El bronce aquí no tiene la solemnidad habitual del bronce: tiene la urgencia de algo hecho con las manos antes de que se fijara para siempre.

La presentación sobre una peana metálica de superficie oxidada —bruta, sin pretensiones— pone en diálogo dos tipos de permanencia: el metal que resiste y el metal que recuerda haber sido otra cosa. Y en ese diálogo, discretamente, se cifra todo.

Sin título

La primera
pieza en bronce
realizada por
Carreras.
Técnica mixta.



Yute plegado y retorcido, pintado en negro en ciertas zonas.

Sin título



Si la pieza anterior irrumpía, esta se recoge. La masa de yute teñido en negro y al natural, un castaño oscuro, reposa sobre una peana de metacrilato transparente, y esa transparencia no es neutra: hace flotar el volumen, lo sustrae de la gravedad sin negársela del todo. La pieza pesa, se ve que pesa, pero parece también a punto de deshacerse en el aire.

Lo que Carreras ha construido aquí es un nudo que es también un cuerpo. Los pliegues que se acumulan en la masa central tienen esa condición que ella misma identifica como constante en su obra y que encuentra en Deleuze —y a través de él en Leibniz— su formulación más precisa: el pliegue no como ornamento sino como estructura del ser, como la forma en que el alma se dobla sobre sí misma sin romperse. La superficie de la pieza, con sus hebras sueltas que escapan en los bordes, recuerda la noción de que «las partes blandas dejan su huella sobre las partes duras.» Aquí no hay partes duras, pero la lógica se invierte y se cumple igualmente: es la presión del gesto, de la mano que aprieta y suelta, la que queda registrada en la forma.

La tonalidad oscura, casi negra en los pliegues más profundos y que aclara hacia el ocre natural en los bordes, evoca las esculturas blandas de Louise Bourgeois, con quien Carreras comparte esa capacidad de convertir la fibra en algo simultáneamente vulnerable y amenazante. Pero mientras Bourgeois trabaja con el cuerpo como trauma, Carreras trabaja con él como ciclo: algo que se rompe, que se desgarrar —«como nosotros, que a veces nos rompemos también por dentro», dice ella—, y que sin embargo continúa. La pieza no está cerrada. Respira por sus bordes.

Yute natural pliegue sobre pliegue. Una caverna ancestral.

Sin título



Esta es la pieza más próxima al núcleo de la práctica de Carreras: una red de yute de gran formato adherida directamente al muro, que no cuelga sino que habita la pared como si hubiera crecido en ella. Los tonos naturales del yute —ocre, beige, con un velado de verde grisáceo en la zona derecha que delata el teñido— crean una paleta de tierra húmeda, de corteza, de orilla.

Lo que hace de esta pieza algo conceptualmente denso es la relación que establece con el muro: la sombra que proyecta forma parte constitutiva de la obra, y esa sombra —de geometría irregular, orgánica, que se extiende como una segunda imagen detrás de la primera— convierte la pared en superficie activa. No es soporte: es interlocutor. Carreras lo ha dicho con una precisión que pocas veces se alcanza al hablar del propio trabajo: cuando fotografía las sombras de sus yutes, siente que la energía le sube. Hay en esa declaración algo que define esta pieza mejor que cualquier descripción formal. La sombra no es el efecto secundario de la luz; es el lugar donde la obra completa su sentido.

La referencia más inmediata dentro del arte español es Aurelia Muñoz, cuya obra conecta la tradición del macramé con el pensamiento espacial. Pero mientras Muñoz trabaja con una precisión casi geométrica en el nudo, Carreras deja que los hilos escapen, que la forma nunca termine de cerrarse. Hay también un eco de Manuel Rivera, presente en el guion expositivo: esa misma voluntad de hacer del filamento una escritura en el espacio, de convertir lo que separa en lo que comunica. Y sin embargo la pieza es inconfundiblemente de Carreras: en esa tensión entre la red que se organiza y los hilos que se rebelan, en esa coexistencia de lo estructurado y lo que se escapa, late la misma lógica que rige toda su práctica, la de una obra que nunca termina del todo de fijarse, un pliege ontológico.

El hilo que cae libre en la parte inferior —ese único hilo suelto que desciende verticalmente— no parece un descuido. Parece una firma.



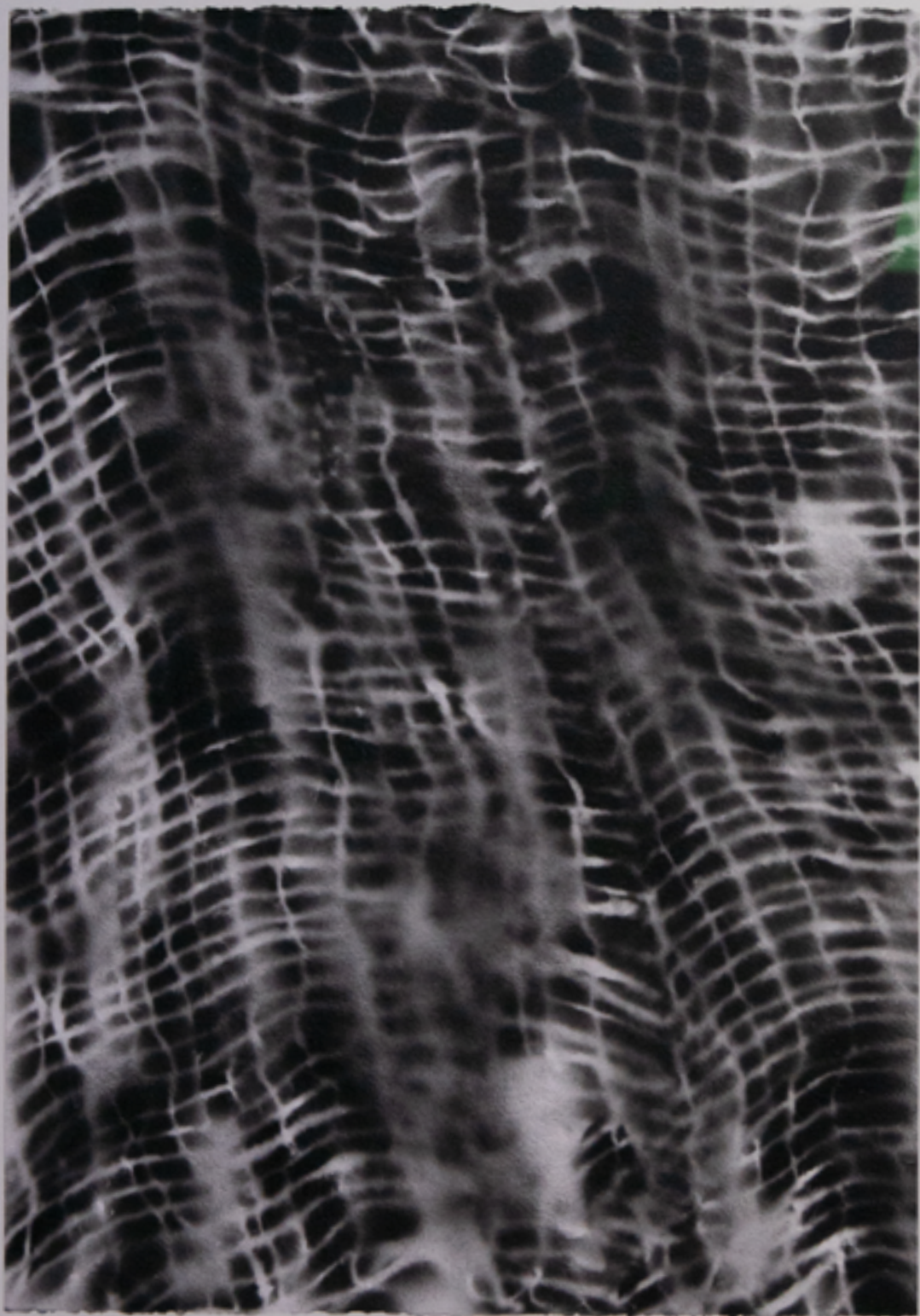
Fantasmagorías

Existe una categoría de imágenes que no representan nada y sin embargo lo muestran todo. No son imágenes de algo: son algo en sí mismas, la prueba material de un contacto, el registro de una presencia que ya no está. Georges Didi-Huberman las llama imágenes-huella, y las distingue con precisión de las imágenes-imitación: mientras estas últimas reproducen el aspecto visible de una cosa, las primeras conservan la marca física de su existencia. No se parecen al objeto que las produjo: lo tocan, o más bien, fueron tocadas por él. Entre la imagen y su origen hay una relación de contacto, no de semejanza. Una relación corporal, casi íntima, que ninguna representación convencional puede sustituir.

Las impresiones negativas sobre papel de Lourdes Carreras pertenecen con toda exactitud a esa categoría. El yute actúa como matriz: se apoya sobre el papel, recibe el pigmento o lo

retiene, y cuando se retira deja en la superficie la forma exacta de su propia estructura. Lo que el visitante contempla no es una imagen del yute sino la huella de su contacto con el papel. La trama de la fibra, sus nudos, su irregularidad orgánica, la tensión entre lo geométrico y lo vivo que caracteriza cualquier tejido natural: todo eso ha quedado inscrito en el papel no porque alguien lo haya dibujado sino porque ocurrió. Porque la materia estuvo ahí y dejó su marca antes de irse.

Esa diferencia —entre representar y dejar huella— es la que carga estas obras de una extrañeza particular. Hay en ellas algo que no termina de encajar en las categorías habituales de la pintura ni del grabado, aunque técnicamente se acerquen más a lo segundo. El grabado tradicional también trabaja con matrices, también produce imágenes a partir del contacto entre superficies. Pero en el grabado la matriz está tallada, interve-



nida, transformada por la mano del artista en función de la imagen que se quiere obtener. Aquí no: la matriz es el yute tal como es, con su estructura propia, su lógica vegetal, su historia anterior a cualquier decisión artística. Carreras no diseña la huella. La provoca. Y luego la recibe.

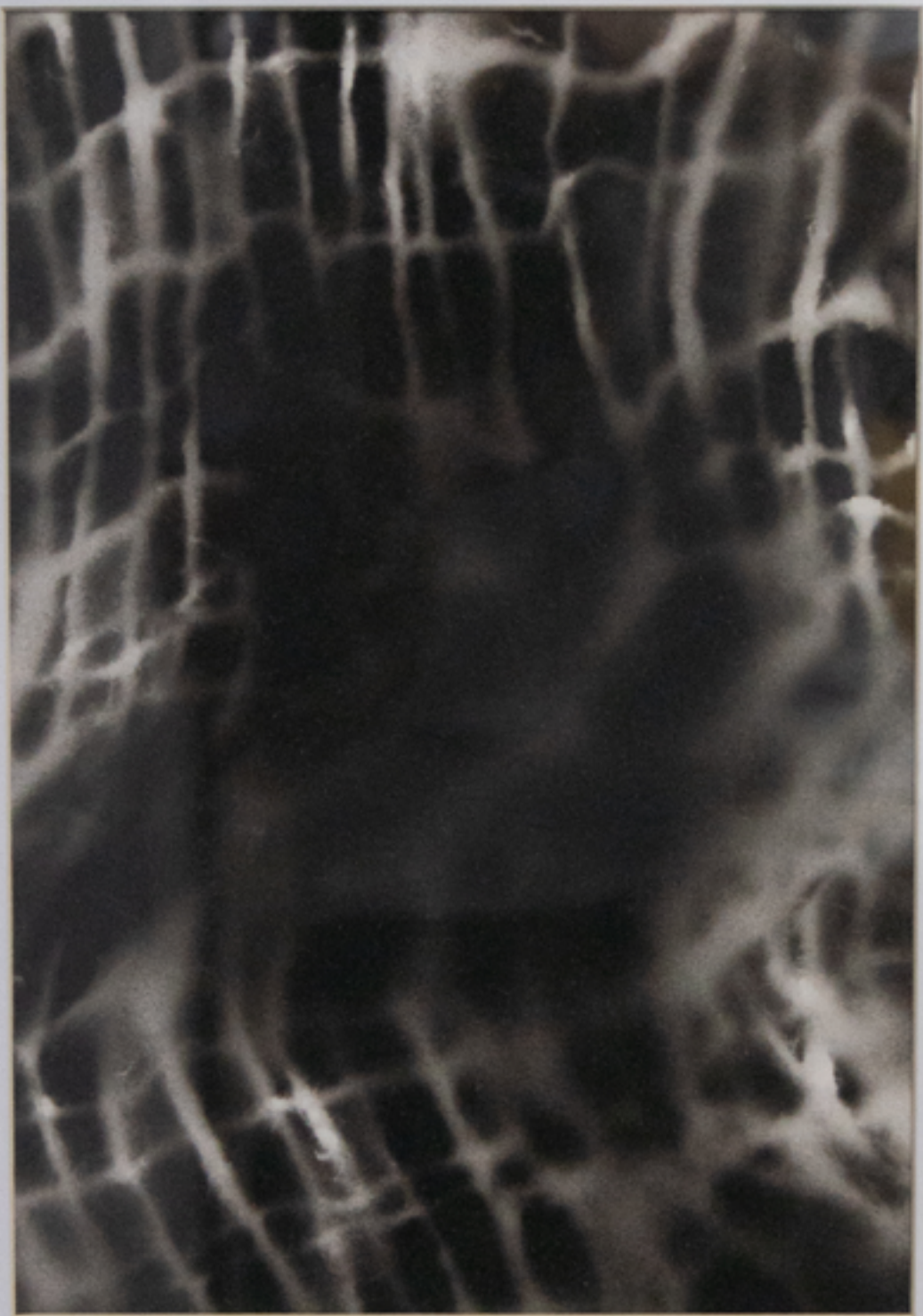
Walter Benjamin, en su análisis de las fantasmagorías del capitalismo del siglo XIX, describió una forma de presencia espectral que define ciertos objetos modernos: la mercancía aparece como cosa autónoma, luminosa, desprendida de cualquier proceso de producción, como si hubiera llegado al mundo por generación espontánea. La fantasmagoría es eso: una presencia que oculta su origen, que borra las huellas de lo que la hizo posible para presentarse como pura imagen, puro valor, puro brillo. Benjamin pensaba en las galerías comerciales de París, en los escaparates iluminados artificialmente, en la seducción de los objetos que habían olvidado ser trabajo humano coagulado.

Las obras de Carreras operan en dirección exactamente contraria. Si la fantasmagoría benjaminiana es una presencia que niega su origen, estas impresiones son presencias que no contienen otra cosa que su origen. La huella no oculta el proce-

so: es el proceso. No hay imagen sin la materia que la produjo, no hay forma sin el contacto que la generó. Y sin embargo, paradójicamente, la materia ya no está. El yute se retiró. Lo que queda es su espectro: la forma exacta de su ausencia, el negativo de su existencia, una imagen que solo puede leerse como el rastro de algo vivo que pasó por aquí y siguió su camino.

De ahí el término que presta su nombre a esta serie. Una fantasmagoría no es exactamente una mentira ni exactamente una verdad: es una aparición, algo que se manifiesta desde un lugar que no es del todo el presente. Las impresiones de Carreras tienen esa cualidad. Son imágenes que pertenecen al pasado inmediato —al momento del contacto, de la presión, del pigmento que se asienta— pero que se ofrecen al presente como si fueran otra cosa: como formas, como paisajes, como organismos. La trama del yute, vista en papel, deja de ser la trama del yute y empieza a ser otra cosa: una red, un mapa, una piel, una cartografía de algo que no tiene nombre exacto pero que el ojo reconoce como vivo.

Didi-Huberman insiste en que la imagen-huella tiene una dimensión de pérdida constitutiva. No es posible tener la huella y el cuerpo que la produjo al mismo tiempo: la huella implica



siempre la ausencia de aquello que la dejó. En ese sentido, toda huella es ya un duelo, un registro de lo que fue y ya no está. Las impresiones de Carreras cargan con esa melancolía de manera silenciosa. El yute que actuó como matriz está en otro lugar, transformado en escultura, tenso en el espacio, vivo en su propia tridimensionalidad. Lo que quedó en el papel es su sombra: fiel, precisa, y al mismo tiempo irremediabilmente otra cosa.

Hay en esta serie una pregunta sobre la naturaleza de la materia que no se formula con palabras sino con imágenes, que es la única manera en que puede formularse. Cuando la fibra vegetal toca el papel y deja su marca, ¿qué es lo que queda exactamente? No el yute: eso es evidente. Pero tampoco una representación del yute en el sentido en que una fotografía representa a su modelo. Lo que queda es algo intermedio y más extraño: la memoria física del contacto, el testimonio de que dos materias se encontraron en un momento concreto y que ese encuentro tuvo consecuencias formales. La imagen como residuo. La imagen como prueba.

Esa condición de residuo es lo que hace que estas obras resulten simultáneamente abstractas y concretas, distantes y cercanas. Abstractas porque no representan ningún objeto reconocible del mundo visible. Concretas porque son, ellas mismas,

un objeto: no la imagen de algo sino la consecuencia directa de algo. Distantes porque la materia que las generó ya no está, y su ausencia es parte de lo que se ve. Cercanas porque la huella es siempre la prueba de un cuerpo, y los cuerpos —incluso los vegetales, incluso los que llamamos materia inerte— producen en nosotros una respuesta que la abstracción pura no puede provocar.

Lourdes Carreras no trabaja con ilusiones. Trabaja con el contacto, el sentido del tacto (tal vez el más primigenio del ser humano). Y lo que sus fantasmagorías demuestran es que el contacto, cuando queda registrado en una superficie, no desaparece del todo con la materia que lo produjo. Permanece ahí, en el papel, como una forma de memoria que no necesita recordar nada porque es, ella misma, la huella de lo que ocurrió. Lo que queda cuando la materia viva se retira no es la nada. Es esto.



Lo que el fuego no consume

No son esculturas que representan el yute. Son yute que ha atravesado el fuego y ha salido al otro lado siendo otra cosa y siendo, todavía la misma.

No toda transformación es pérdida. Hay una clase de metamorfosis —la que opera el fuego sobre la materia orgánica, la que convierte lo blando en duro, lo vivo en permanente— que no destruye sino que traslada: cambia de escala, de peso, de densidad, pero arrastra consigo algo que se niega a desaparecer. Las piezas en bronce de Lourdes Carreras pertenecen a esa categoría. No son esculturas que representan el yute. Son yute que ha atravesado el fuego y ha salido al otro lado siendo otra cosa y siendo, todavía, la misma.

La pregunta que las generó era, en apariencia, simple: ¿qué le ocurre a la fibra cuando la materia se vuelve mineral? Carreras quiso, en un primer momento, detener el tiempo. Quiso que el yute —orgánico, vivo, en permanente diálogo con la luz y la humedad— quedara inmovilizado dentro del bronce. La idea tenía la lógica aparente de todo acto de preservación: lo que se

funde y solidifica en metal dura siglos. Frente a la fibra natural que se degrada, el bronce prometía permanencia. Pero Henri Bergson ya advirtió en *L'Évolution créatrice* (1907) que nuestra inteligencia se siente cómoda solo en lo discontinuo, en lo inmóvil, «en lo muerto». El deseo de fijar el yute era, en el fondo, un deseo de domesticar lo que pertenece a la categoría del *élan vital*, ese impulso creador que define la vida precisamente por su resistencia a ser detenida.

Fue en la fundición donde la materia habló. Y aquí conviene detenerse en lo que Gilles Deleuze, en *El pliegue. Leibniz y el barroco* (1988), propone sobre la naturaleza profunda de cualquier cuerpo material. Para Deleuze, siguiendo a Leibniz, la materia no es nunca una superficie plana ni una masa homogénea: es textura infinitamente plegada, dividida sin cesar en estructuras que contienen otras estructuras, siempre más pequeñas. «La materia presenta una textura infinitamente porosa, esponjosa o cavernosa», escribe Deleuze en *El pliegue*, «siempre hay una caverna en la caverna: cada cuerpo, por pequeño que sea, contiene un mundo, en la medida en que está agujereado por pasadizos irregulares». El yute, antes de entrar en el bronce, era ya ese laberinto: cada fibra un pliegue, cada pliegue una historia. Lo que la fundición hizo no fue borrar esa estructura sino envolverla en otra escala de materia, igual de

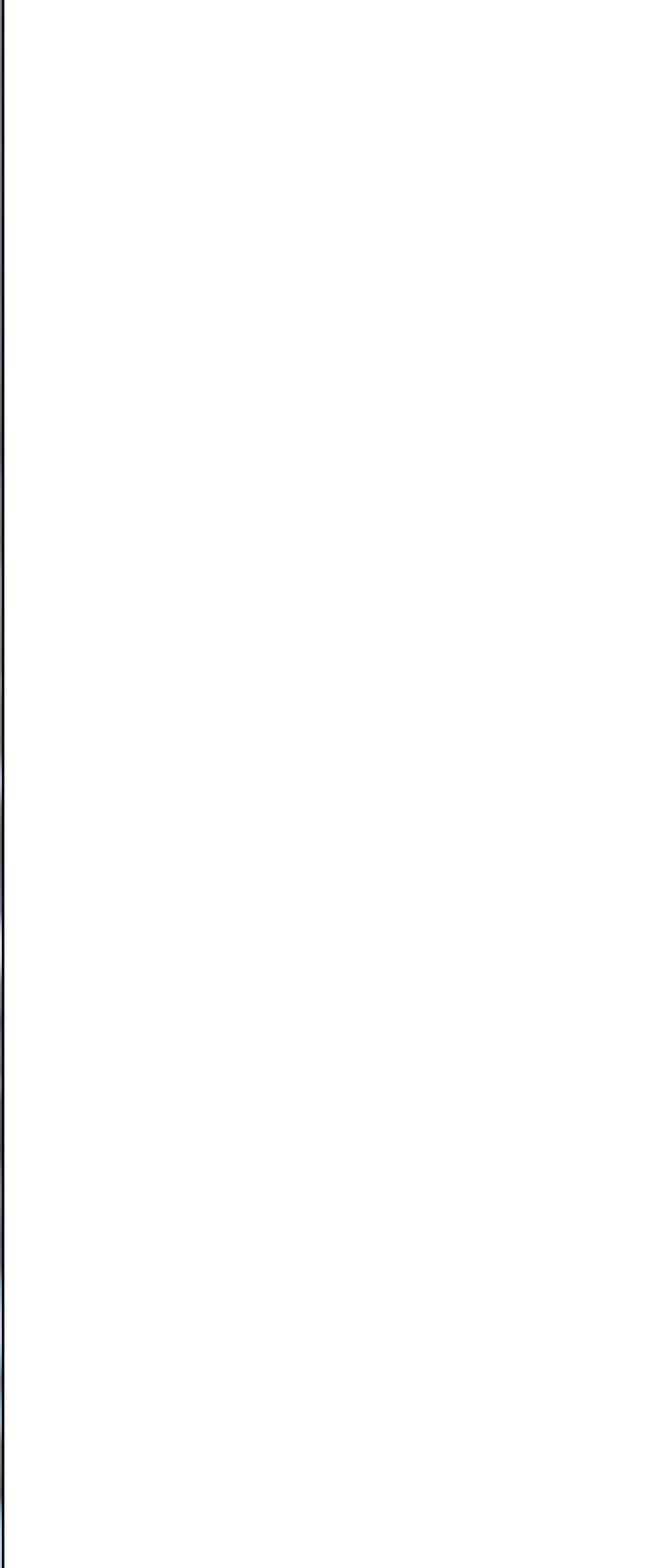
porosa, igual de viva en su opacidad. Los técnicos advirtieron a la artista de que la superficie exterior del bronce no se comportaría de manera uniforme: dependiendo de cómo incidiera la luz, el metal iría adquiriendo tonalidades cambiantes, azuladas, doradas, casi irisadas. El bronce tiene su propio carácter. Martin Heidegger, en *Der Ursprung des Kunstwerkes* (1935), denomina *Erde* —tierra— a esa dimensión de la materia que se cierra sobre sí misma, que resiste la transparencia, que rehúsa agotarse en interpretación. La tierra heideggeriana «tiende siempre a atraer al mundo hacia sí y retenerlo». El bronce hizo exactamente eso: reclamó su opacidad y su luz propias, su manera de reaccionar al mundo antes de que nadie le pidiera que lo hiciera.

Y el yute, debajo. O dentro. O a través.

Porque lo que Carreras descubrió en aquel momento de fundición no fue un fracaso del proyecto sino su verdad más profunda. Esta revelación tiene una dimensión filosófica que Deleuze ilumina con particular precisión. En *El pliegue*, describe cómo un cuerpo flexible o elástico «todavía tiene partes coherentes que forman un pliegue, de modo que no se separan en partes de partes, sino que más bien se dividen hasta el infinito en pliegues cada vez más pequeños que conservan siempre una

Y el yute, debajo.
O dentro.
O a través.





cierta cohesión». Eso es exactamente lo que ocurre con el yute fundido: sus fibras no desaparecen en el bronce, sino que persisten como pliegues microscópicos, como una coherencia interna que el metal no puede borrar. «La unidad de materia», escribe Deleuze, «el más pequeño elemento de laberinto es el pliegue, no el punto, que nunca es una parte, sino una simple extremidad de la línea». El yute es pliegue antes de ser fibra. Permanece pliegue incluso dentro del metal.

Maurice Merleau-Ponty, en *L'Œil et l'Esprit* (1961), recoge la experiencia del pintor André Marchand en el bosque: «j'ai senti que ce n'était pas moi qui regardais la forêt... j'ai senti que c'étaient les arbres qui me regardaient, qui me parlaient». Las cosas miran al artista. La materia devuelve la mirada. El yute, incluso fundido y aprisionado en metal, siguió siendo yute: siguió portando la memoria de su origen orgánico, la traza de su pertenencia al mundo de lo vivo. Y esta persistencia —este pliegue del mundo que Merleau-Ponty y Deleuze describen desde flancos distintos pero convergentes— es precisamente lo que la obra de Carreras pone en escena: no la forma impuesta sobre un cuerpo dócil, sino el encuentro de dos pliegues, el vegetal y el mineral, en una tensión que no se resuelve sino que se sostiene. Así, Deleuze asocia esta noción a la idea barroca del pliegue que va hasta el infinito y que hace de cada cosa no

un objeto cerrado sino una entidad abierta al mundo desde su propia interioridad. Las piezas en bronce de Carreras funcionan así: la fibra del yute no es el motivo decorativo sino la ley interna de la obra, el principio de variación que ningún molde puede neutralizar, la potencia que, incluso solidificada, sigue desplegándose hacia el espectador como si el tiempo no hubiera pasado sobre ella.

La luz, finalmente, es el tercer agente de este proceso. Hegel describió los metales como «luz congelada» —*ein gleichsam erstarrtes Licht*—, materia que porta la luz de manera estática. Pero la luz que recibe el bronce de Carreras no se queda congelada: se mueve, se transforma, crea tonos que ningún catálogo puede prever. Heidegger llamó *Lichtung* —claro del bosque— no a la luz misma sino al espacio abierto donde la verdad acontece entre revelación y ocultación. La superficie de estas esculturas es esa *Lichtung*: el lugar donde el bronce revela su azul y el yute revela que sigue vivo, donde lo permanente y lo orgánico se reconocen como elementos de un mismo mundo.

Gaston Bachelard lo formuló con precisión en *La terre et les rêveries de la volonté* (1948): la materia no es sustrato pasivo sino espejo energético del artista, «un miroir qui focalise nos puissances en les illuminant de joies imaginaires». La voluntad



del escultor no actúa sobre una superficie inerte; actúa sobre una fuerza que devuelve el golpe. Theodor W. Adorno añadió en su *Ästhetische Theorie* (1970) que el material artístico nunca es neutral sino «enteramente histórico», y que ejerce una forma decisiva de coerción sobre el artista. El yute trae consigo la historia de lo perecedero, del trabajo manual, de la fibra que crece y se pudre. El bronce trae la historia de los monumentos, de lo que las civilizaciones han querido que durara. En la obra de Carreras, ambas historias coexisten en tensión fértil, sin que ninguna anule a la otra.

El yute no se dejó domesticar. Eso es exactamente lo que la convierte en una obra mayor.

El yute no se dejó domesticar. Eso es exactamente lo que la convierte en una obra mayor.

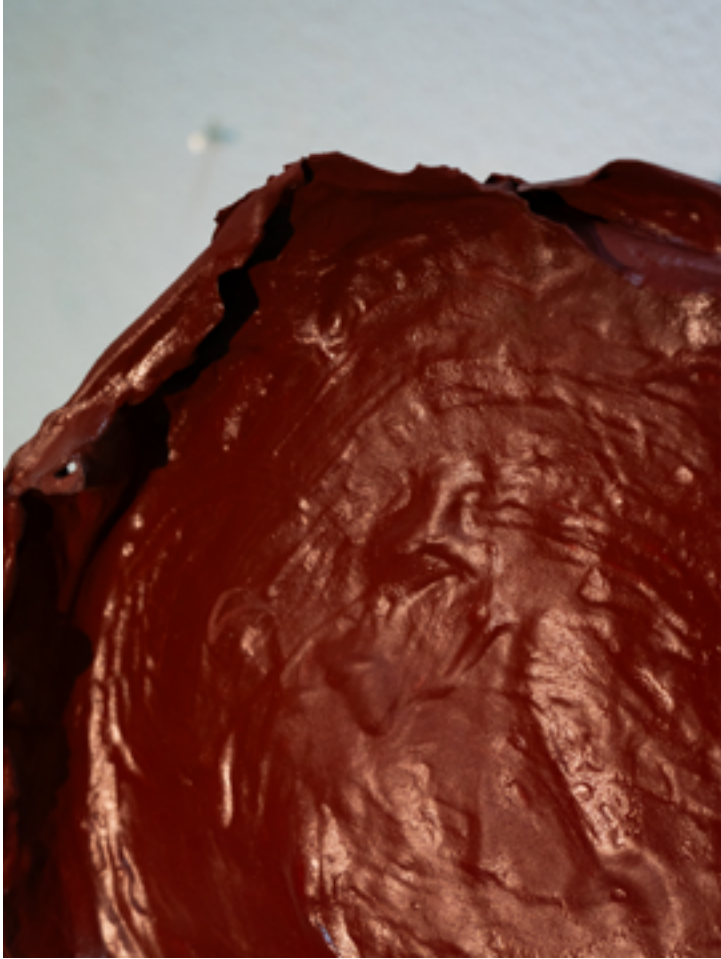


Lo que el proceso deja

Hay en el estudio de Lourdes Carreras unos objetos que no se anuncian. Aparecen al margen, en los recipientes donde reposa la cola u otros ingredientes con los que la artista endurece el yute: cuando el material sobrante se seca, adquiere forma. El fondo de una cubeta redonda produce un disco irregular. El fondo de un recipiente rectangular, una plancha. Carreras los extrae, los rescata de lo que podría haber sido simplemente desecho, y los pinta. Algunos quedan en sus tonos naturales,

tierra y ocre, con los pliegues y burbujas que la propia materia genera al secarse. Otros reciben colores estridentes —verde fluorescente, rojo encendido— que contradicen su origen humilde con una energía casi festiva. A estos últimos Carreras los llama, a veces, *montes de Venus*: como si en el residuo de un proceso tan terrenal como el trabajo con yute pudiera vislumbrarse, de repente, algo celeste, algo que escapa a la escala del ser humano y a la del mismo material del que surge.

El proceso creativo no comienza ni termina donde el artista decide que empieza o acaba.

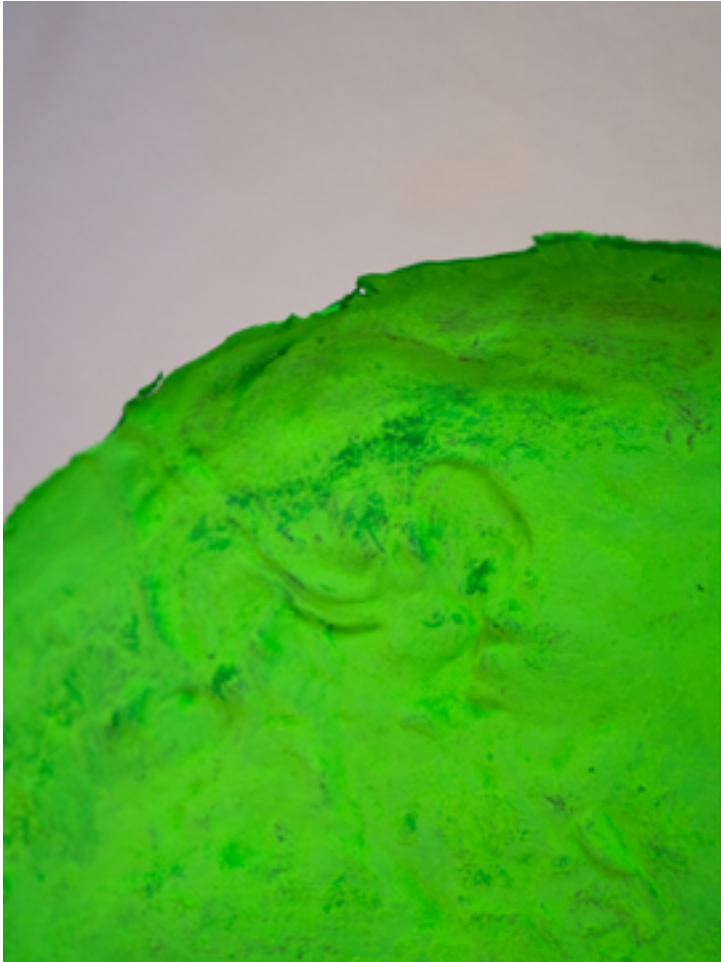


No es una metáfora forzada. Es, más bien, el reconocimiento de algo que la historia del arte lleva décadas intentando articular: que el proceso creativo no comienza ni termina donde el artista decide que empieza o acaba. Que la materia, al ser trabajada, genera sus propios movimientos, sus propias formas no planeadas, y que en esas formas hay a veces más verdad que en la obra deliberada. Richard Serra lo entendió cuando, a finales de los años sesenta, elaboró su célebre lista de verbos —enrollar, plegar, doblar, desgarrar— como una poética del hacer antes que del resultado. Su obra nacía del proceso, de la resistencia y la obediencia del material, no de una imagen previa que el artista se limitara a ejecutar. Las primeras piezas de Serra con caucho y plomo ya contenían esa lógica: lo que queda cuando la materia ha sido sometida a una acción es más interesante que cualquier forma preconcebida.

Lo que Carreras llama restos participa de esa misma intuición, aunque desde un territorio completamente distinto. No hay aquí la monumentalidad ni la frialdad industrial de Serra. Hay, en cambio, algo mucho más íntimo: el poso de un trabajo hecho a mano, en silencio, a lo largo de horas. La cola que sobra en el recipiente no es un subproducto accidental; es el registro de un proceso, la huella exacta de lo que ocurrió en ese estudio en ese momento. Y Carreras lo sabe. Por eso no lo tira.

La genealogía de este gesto es larga y honrada. Jannis Kounellis, figura central del arte povera italiano, trabajó toda su vida con materiales que el sistema del arte consideraba indignos: sacos de yute rellenos de café, lana virgen colgada de vigas de hierro, piedras, carbón, fuego. Lo que le interesaba no era la belleza del objeto acabado sino la tensión entre lo orgánico y lo inorgánico, entre lo vivo y lo mineral, entre lo que permanece y lo que se transforma. Cuando el crítico Germano Celant acuñó en 1967 el término arte povera, como vimos, para dar nombre a este impulso colectivo de artistas italianos, lo hizo apuntando hacia algo más radical que una simple elección de materiales alternativos: se trataba, escribía Celant, de reducir las cosas a su mínima expresión, de empobrecer los signos hasta sus arquetipos. En ese despojamiento, lo descartado se volvía elocuente. Lo pobre, portador de una verdad que lo lujoso tapaba.

Los restos de Carreras no son arte povera —sería anacrónico y reductor plantear esa filiación directa—, pero respiran en esa misma convicción: que la jerarquía entre lo importante y lo secundario, entre la obra y su residuo, es una convención que el artista puede, y a veces debe, desafiar. Hay en estos objetos una honestidad que los distingue de cualquier gesto conceptual calculado. No nacen de una decisión teórica sino de una práctica: son lo que queda cuando Carreras termina de trabajar y, en lugar



de limpiar el recipiente, lo mira. Los mira mucho, como dice que hace con todas sus piezas: los deja reposar, vuelve a ellos, decide si les pone color o no, si les da salida o no. El ojo que aprendió a ver en el yute aprende ahora a ver en el residuo del yute.

Este es el punto donde la reflexión de Hal Foster sobre el retorno de lo real resulta iluminadora. Foster, en su análisis de las prácticas artísticas de la segunda mitad del siglo XX, insistió en que el arte más interesante de ese período no es el que produce nuevas representaciones de lo real, sino el que trabaja con lo real en sí: con sus materiales, sus procesos, sus accidentes, sus rechazos. El residuo, en este sentido, no es lo que

sobra del arte; es donde el arte toca la realidad sin mediación. Cuando Carreras rescata el fondo de un recipiente de cola y lo eleva a la categoría de pieza, no está haciendo un gesto irónico duchampiano ni reivindicando ningún *ready-made*. Está reconociendo que la materia con la que trabaja tiene una vida propia que excede su voluntad, y que esa vida merece ser vista.

La denominación de *montes de Venus* añade una capa de significado que apunta, a su vez, en otra dirección. El nombre evoca al mismo tiempo lo topográfico —la forma redondeada, suave, de estos discos de cola seca— y lo mitológico, lo celestial. Es un nombre que eleva sin ironía. Y ahí reside, quizá, la clave más

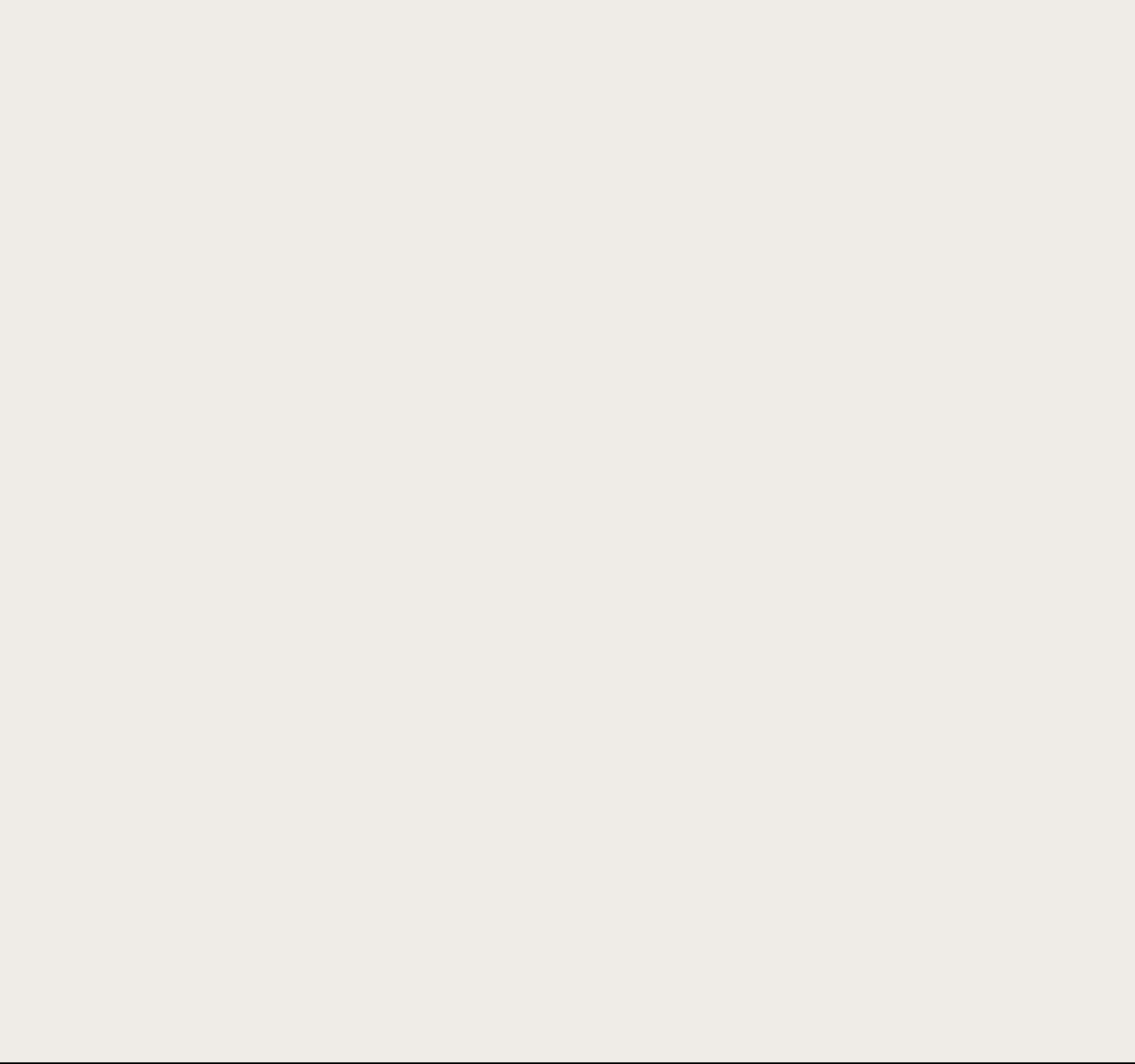
El residuo no es lo que sobra del arte; es donde el arte toca la realidad sin mediación.

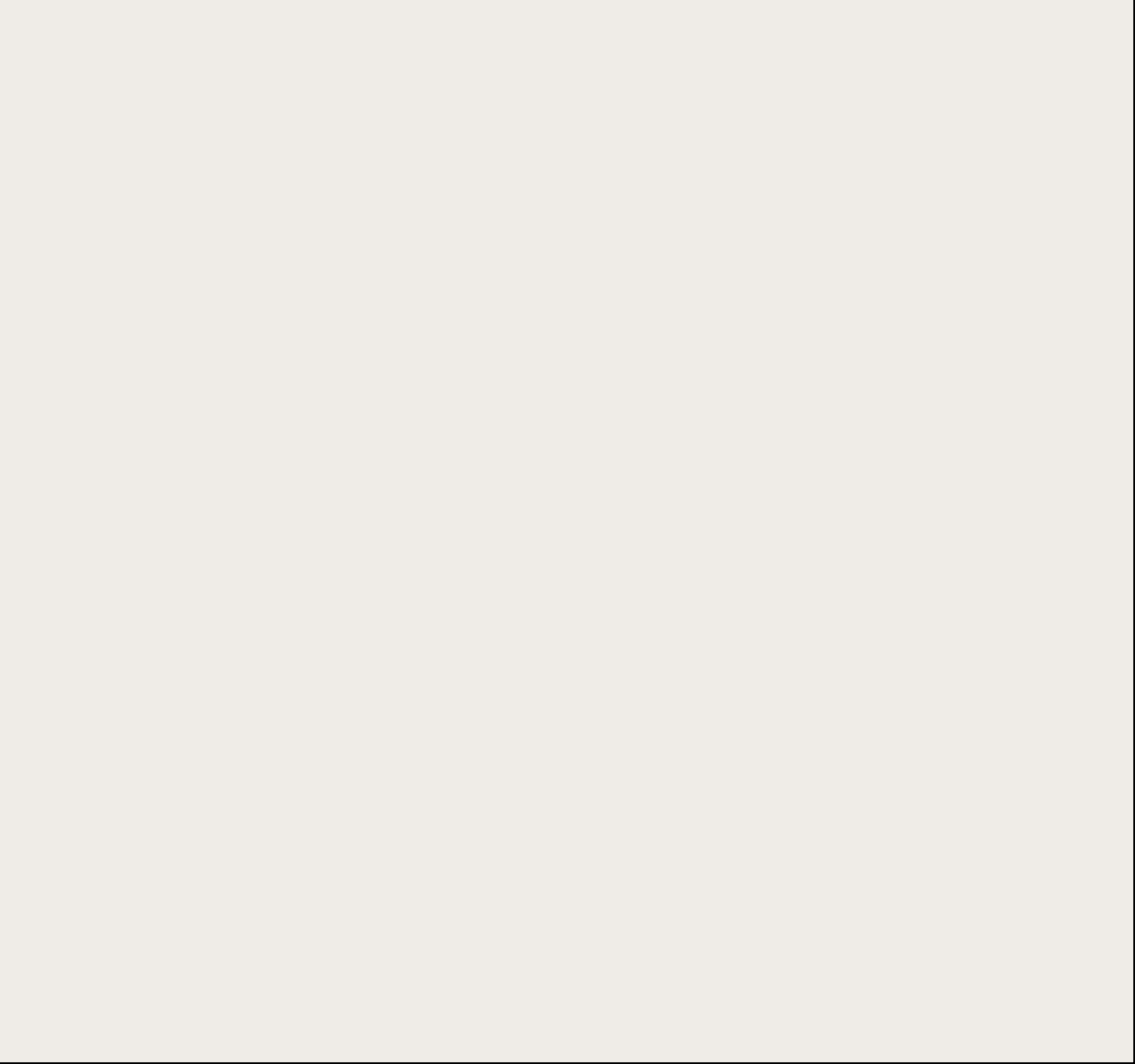


personal de toda esta serie: para Carreras, el yute nunca ha sido solo material. Es materia con memoria, con respiración, con etapas que se asemejan a las de una vida. Si la fibra envejece, cambia de tono y registra el tiempo en su textura, también el poso que deja en el recipiente registra algo: el calor del proceso, la densidad del trabajo, la huella de lo que ocurrió. Que a ese residuo Carreras le encuentre algo parecido a lo sagrado — los montes de Venus como cimas diminutas, como lugares donde lo terrenal roza lo celeste— no es capricho. Es consecuencia lógica de una práctica que, desde el principio, ha tratado la materia con una seriedad que solo puede llamarse filosófica.

Hay obras que se anuncian. Estas no. Pero en su silencio hay algo que el resto de la obra de Carreras confirma: que en el proceso creativo, lo que se descarta a veces es lo que más habla.

Hay obras que se anuncian. Estas no. Pero en su silencio hay algo que el resto de la obra de Carreras confirma: que en el proceso creativo, lo que se descarta a veces es lo que más habla.





«El pliegue es la unidad mínima
del ser sensible»

Gilles Deleuze

