

Carmen Arias

Umbrales y rellenos

La Galería Juan Silió se complace en presentar ***Umbrales y rellenos***, primera exposición en la galería de la artista **Carmen Arias** (Santander, 1999). Su trabajo parte de un enfoque principalmente escultórico, centrado en la relación entre la ciudad y quienes la habitan. Busca desafiar la memoria contenida en los objetos y en los espacios, proponiendo encuentros donde lo urbano y lo corporal se superponen. En este proyecto, la idea de reproducción tan presente en su obra, se centra en la relación entre el agua, la ciudad y el cuerpo.

Carmen Arias estudió Bellas Artes en la Universidad Complutense de Madrid con una beca de la Fundación Botín. Posteriormente se graduó en la Akademie der Bildenden Künste de Múnich, donde cursó estudios en las clases de escultura de Hermann Pitz y Gabriel Kuri. Ha participado en programas internacionales centrados en la lectura crítica de entornos urbanos, como Reading Ocean Imprints con Cooking Sections (Fundación Botín, Santander) y el Tourism Culture Observatory (Casa Planas, Mallorca). Entre sus exposiciones colectivas destacan las realizadas en Eres Projects, Karl & Faber, Kunstpavillon, Maximiliansforum y AkademieGalerie en Múnich, la DAAD Galerie en Berlín y Espacio Cómplices en Madrid. En 2023 presentó su primera exposición individual como parte de Public Art Munich. En 2024 fue finalista del 27º Premio Nacional Alemán para Estudiantes de Arte, tras ser nominada por la artista Katinka Bock. Actualmente está preparando una exposición en la Galerie der Künstler*in en Múnich y en el festival Kunst an der Isar en Landshut.

CARMEN ARIAS: UMBRALES Y RELLENOS

Francisco Ramallo

«Todo el mar en el pasaje de la Ópera»
L. Aragon

«Esos bellos fósiles de duración,
concretados por largas estancias».
G. Bachelard

Hogarth's Tour de William Hogarth es una pintura de 1781 que formó parte de la exposición *Arte Fantástico, Dadá y Surrealismo*, organizada por Alfred H. Barr en 1936. Está hecha de fragmentos fuera de escala sobre un paisaje pre-metafísico, donde se avanza una espacialidad desarrollada después con la atracción por las zonas de paso en el París surrealista, algunas con una especie de inercia hacia lo subterráneo. Se trata de un universo expositivo que puede resonar en Louis Aragon y su novela-collage *El campesino de París*, donde en el registro de un tránsito urbano, dice: «Cuál no sería mi sorpresa, cuando, atraído por una especie de ruido mecánico monótono que parecía provenir del escaparate del vendedor de bastones, vi que estaba bañado en una luz verde, en cierto modo submarina, cuya fuente

permanecía invisible. Se parecía a la fosforescencia de los peces [...] aunque los bastones pudieran tener las propiedades luminosas de los habitantes del mar, no parecía posible que una explicación física pudiera justificar aquella claridad

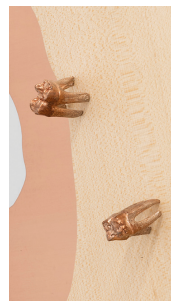
sobrenatural y sobre todo, el ruido que llenaba sorprendentemente la bóveda [...] Todo el mar en el pasaje de la Ópera».

La ciudad, al mismo tiempo práctica y simbólica, supone un espacio antropológico de estímulo imperecedero para la imaginación, además de un discurso. J.-J. Wunenburger dice que la urbe «prolonga la lógica y el equilibrio de las formas por medio de sensaciones, percepciones o fantasías que ensanchan su ánimo». Carmen Arias acude a la metáfora como puerta de entrada de la calle en la escultura, con la que se lleva a cabo —en palabras de la artista— un acto de desafío «de la memoria contenida en los objetos y en los espacios, proponiendo encuentros donde lo urbano y lo corporal se superponen, y donde el espectador debería poder sentir una relación física con la escultura, más allá de la contemplación». El adentro y el afuera permite a Arias, desde su cuerpo en movimiento como forma de acceso al mundo (M. Merleau-Ponty), hacer un ejercicio de acupuntura



con el que detecta qué «órganos» le interesan para ser duplicados. Esta idea de reproducción ya aparecía en un proyecto previo donde la artista aborda la primera réplica que se hizo de la Cueva de Altamira para la exposición *Frühere Chemie* (Química antigua)

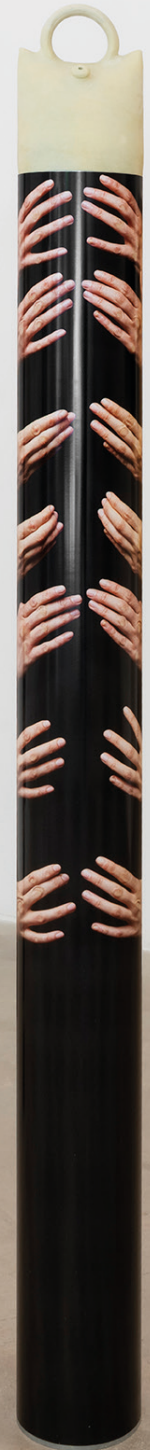
en el Deutsches Museum de Múnich. Se trata de una pieza donde emula ese proceso de copia a través de un trabajo en estuco que interviene con herramientas (expuestas en la galería), fabricadas en cobre y ensambladas con madera para evitar que se doble durante el peinado del material. La recreación de la cueva en Múnich, destruida en 2022, generó una documentación que ha servido a Arias para abordar su rocosidad como una cualidad a medio camino entre naturaleza y ornamento, remitiendo a esas molduras que se adhieren en el espacio urbano. La copia de la cueva habla de las distancias del tacto respecto a su original, de la posibilidad de tocar el material o del alejamiento que la conservación impone. El material utilizado en la reproducción, a la vez que



invierte nuestra percepción habitual, supone un punto de encuentro entre la réplica, la conservación y lo banal, al mismo tiempo que acerca lo museable a lo decorativo. La pieza se acompaña de unas muelas de cobre, unos elementos desplazados que remiten a la Paleontología y al registro dental en la relación humana con el entorno (a lo que acudirá en otra pieza de la exposición). También forma parte de la obra una suerte de texto azul sobre el espacio, una «traducción» de la estructura que sujetaba la reproducción de la cueva en el museo alemán.

En sus paseos de descubrimiento urbano, Camen Arias se detiene en el agua, un elemento histórico que conecta el espacio público y la casa, que enlaza lo colectivo y lo íntimo, y que puede remitir tanto a aspectos arquitectónicos como a escalas reducidas en relación con lo táctil. La artista utiliza unos botijos, en su particular condición de «materias vibrantes» (J. Bennett), que inserta en columnas de lata, similar a las de las pinturas que comparten escaparate en la tienda madrileña donde ha adquirido uno de ellos. Las bases están cubiertas con la impresión de sus manos adaptadas a la anchura del metal, que ofrece diferentes diámetros para una gestualidad resuelta en los contenedores de barro que coronan las estructuras.

En el análisis de estos objetos encontrados cuya función es portar agua, Arias también desvía la atención hacia la acumulación, a su producción en masa y a la pérdida de la forma en su almacenamiento. Esta idea toma cuerpo en una pieza con la que la artista sugiere un arrecife artificial, mientras documenta una dualidad acuática. Por un lado, un agua guiada a través de las tuberías y canales, pero que también puede actuar como agente activo afectando otros materiales, y que en su alteración pueden generar nuevas entidades como paisajes rocosos o cuevas. Esto se articula en un trabajo de tres capas que se interconectan a través de unas piezas de escayola resultado de escaneados de corales y estalactitas, que vuelven a dirigirnos la mirada a lo ornamental mientras habla del paso del agua por el paisaje. Hay también unos agujeros que remiten al proceso de trabajo en escayola, como en un ejercicio de recuerdo, cuando el aire escapa.



«In anticipation, there had simply been a vacuum between the airport and my hotel. Nothing had existed in my mind between the last line on the itinerary (the beautifully rhythmic "Arrival BA 2155 at 15:35") and the hotel room».

Alain de Botton

Dice Careri que el urbanismo nace andando, de modo laberíntico y participativo, y que es un método deambulatorio que nos permite leer y transformar las ciudades. En la exploración de la urbe, Arias también se interesa por el espacio negativo del subsuelo que no vemos, que asume como un lugar de proyección. Se trata de entender la ciudad, además de como escenario de la vida cotidiana, como una entidad de interacción a través de las constantes herramientas que aporta. Tras un proceso de análisis de las conexiones entre diferentes niveles urbanos, la artista hace un molde con alginato de una tapa de alcantarilla de París tras descubrir que oculta un pasaje subterráneo, abordable como un cuerpo subversivo. El alginato con el que está hecha tal réplica tiene la cualidad de perder su flexibilidad, deformarse y crear volúmenes. La artista le aplica barro, como un encuentro fortuito con los defectos del material que termina rompiéndose durante el trayecto a su casa. Además provoca un contraste entre un objeto urbano, cotidiano, y una versión abstraída de una suerte de herramientas que la propia Arias ha hecho en acero con sus manos. Estos elementos se asemejan a *wishbones*, también a objetos que quedan atrapados en su camino lógico hacia el desagüe, como si se resistieran a caer por una tubería cuando son empujados por la fuerza del agua.

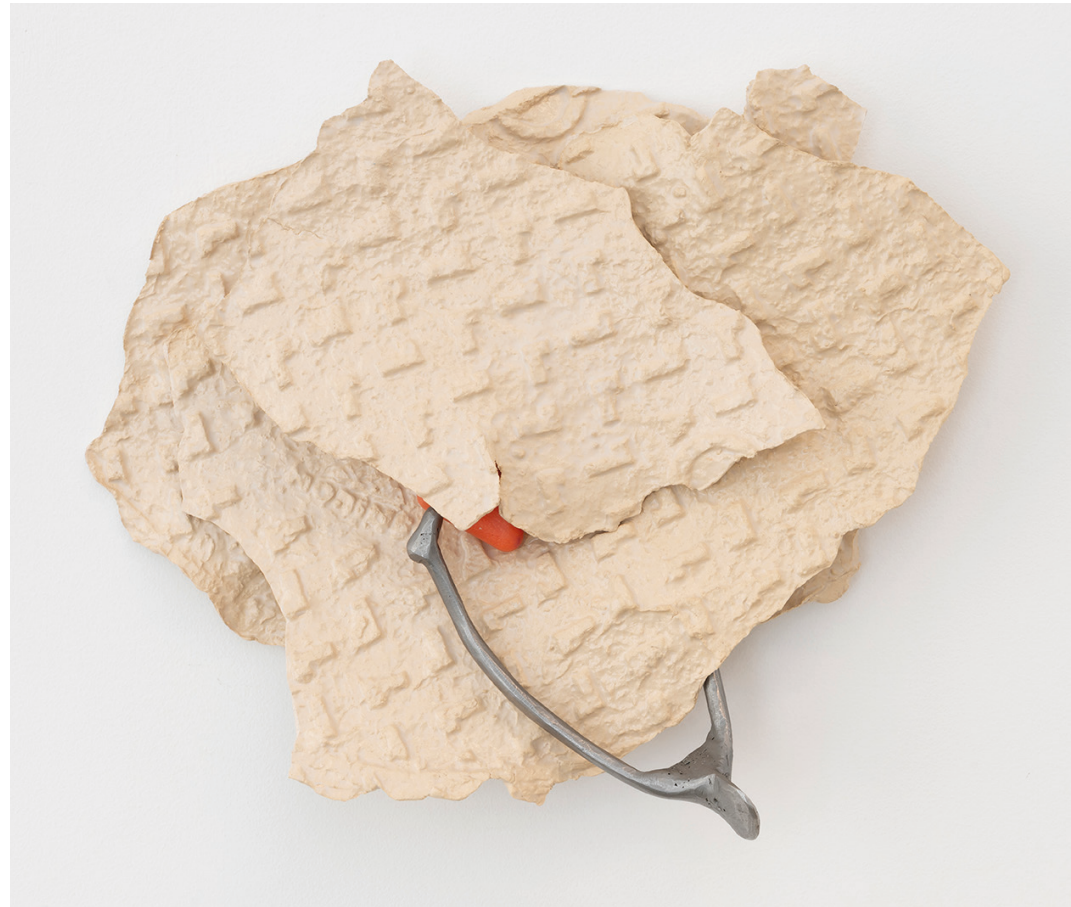
Si la pieza anterior se sumergía en las cavidades «infraurbanas», la siguiente apunta al lugar donde acaba lo habitable, a través de unas tejas que tocan el techo de la galería y sobre las que ejercen presión unas muelas sobredimensionadas. Se trata de una vuelta al ámbito paleontológico, cuando aborda nuestra alimentación del pasado y la relación con el entorno a través de la comida.

El umbral y relleno, como jugos que atraviesan la exposición, parecen apelar a esa «estructura ausente» a la que se refiere Umberto Eco cuando dice: «Si dibujo con una pluma la silueta

de un caballo sobre una hoja de papel con una línea continua y elemental, todo el mundo podrá reconocer el caballo de mi dibujo; nos obstante, la única propiedad que tiene el caballo del dibujo (una línea negra continua) es la única propiedad que el caballo verdadero no tiene». Entonces, en el constante intercambio entre cuerpo y espacio al que se apunta E. Grosz: ¿no funciona cada pieza visual igual que un molde, en el sentido de hueco de una vivencia intuitiva, y también como aquello en que puede vaciarse la materia de la experiencia estética de quien mira?

«Y, continuamente, el suave, el tranquilizador murmullo de los chorros de agua que regaban el césped. Me acordé del parque de Les Tuileries de mi infancia»

P. Modiano



Francisco Ramallo

“All the sea in the Passage de l’Opéra”
L. Aragon

“Those beautiful fossils of duration,
concretized through long stays.”
G. Bachelard

Hogarth’s Tour by William Hogarth is a 1781 painting that formed part of the exhibition *Fantastic Art, Dada, Surrealism*, organized by Alfred H. Barr in 1936. It is composed of fragments out of scale set against a pre-metaphysical landscape, where one can already perceive a spatiality later developed through the attraction to transitional zones in Surrealist Paris, some of them marked by a kind of inertia toward the subterranean. It is an exhibition universe that resonates with Louis Aragon and his collage-novel *Paris Peasant*, where, in the register of an urban passage, he writes: “What was my surprise when, drawn by a kind of monotonous mechanical noise that seemed to come from the cane seller’s shop window, I saw that it was bathed in a green light, somehow underwater, whose source remained invisible. It resembled the phosphorescence of fish [...] although the canes might possess the luminous properties of sea creatures, it did not seem possible that a physical explanation could justify that supernatural clarity and, above all, the noise that astonishingly filled the vault [...] All the sea in the Passage de l’Opéra.”

The city, at once practical and symbolic, constitutes an anthropological space of enduring stimulation for the imagination, as well as a discourse in itself. J.-J. Wunenburger states that the city “extends the logic and balance of forms by means of sensations, perceptions, or fantasies that broaden its spirit.” Carmen Arias turns to metaphor as a

gateway through which the street enters sculpture, carrying out—according to the artist herself—an act of defiance “against the memory contained in objects and



spaces, proposing encounters where the urban and the bodily overlap, and where the viewer should be able to feel a physical relationship with the sculpture beyond contemplation.” Inside and outside allow Arias, through her body in motion as a form of access to the world (M. Merleau-Ponty), to perform a kind of acupuncture through which she detects which “organs” interest her enough to be duplicated.

This idea of reproduction had already appeared in a previous project in which the artist addressed the first replica made of the Altamira Cave for the exhibition *Frühere Chemie* (Ancient Chemistry) at the Deutsches Museum in Munich. The piece emulates that copying process through stucco work intervened with tools (displayed in the gallery), made of copper and assembled with wood to prevent bending while combing the material. The recreation of the cave in Munich, destroyed in 2022, generated documentation that Arias has used to approach its rockiness as a



quality suspended between nature and ornament, referring to those mouldings that adhere to urban space. The cave replica speaks of the tactile distances separating it from the original, of the possibility of touching the material, and

of the distance imposed by conservation itself. The material used in the reproduction, while overturning our habitual perception, establishes a meeting point between replication, conservation, and banality, while also bringing the museum-worthy closer to the decorative. The piece is accompanied by copper molars, displaced elements that evoke Paleontology and dental records in the human relationship with the environment (a motif she returns to in another work in the exhibition). Also part of the work is a kind of blue text spread across the space, a “translation” of the structure that once supported the cave replica in the German museum.

During her urban exploratory walks, Carmen Arias lingers on water, a historical element connecting public space and the home, linking the collective and the intimate, and capable of referring both to architectural aspects and to smaller tactile scales. The artist uses botijos—in their particular

condition as “vibrant matter” (J. Bennett)—which she inserts into tin columns similar to those found in the paintings displayed in the Madrid shop where she acquired one of them. The bases are covered with imprints of her hands adapted to the width of the metal, which offers different diameters for a gesturality resolved in the clay vessels crowning the structures.

In her analysis of these found objects whose function is to carry water, Arias also redirects attention toward accumulation, mass production, and the loss of form through storage. This idea takes shape in a piece through which the artist suggests an artificial reef while documenting an aquatic duality. On the one hand, water guided through pipes and channels; on the other, water acting as an active agent affecting other materials, whose transformations can generate new entities such as rocky landscapes or caves. This is articulated through a three-layered work interconnected by plaster pieces resulting from scans of corals and stalactites, once again directing our gaze toward the ornamental while speaking of the passage of water through the landscape. There are also holes that allude to the plaster-working process, like an exercise in remembrance, when air escapes.

“In anticipation, there had simply been a vacuum between the airport and my hotel. Nothing had existed in my mind between the last line on the itinerary (the beautifully rhythmic ‘Arrival BA 2155 at 15:35’) and the hotel room.”

Alain de Botton

Careri argues that urbanism is born through walking, in a labyrinthine and participatory manner, and that it is an ambulatory method that allows us to read and transform cities. In her exploration of the urban environment, Arias is also interested in the negative space of the unseen underground, which she understands as a place of projection. It is a matter of understanding the city not only as a setting for everyday life, but also as an entity of interaction through the constant tools it provides. After a process of analyzing the connections between different urban levels, the artist made an alginate cast of a Parisian



manhole cover after discovering that it concealed an underground passage, approachable as a subversive body. The alginate from which the replica is made possesses the quality of losing flexibility, deforming itself, and creating volumes.

The artist applies clay to it, in a chance encounter with the material’s imperfections that ultimately causes it to break during the journey home. At the same time, this produces a contrast between an everyday urban object and an abstracted version of a kind of tool that Arias herself has made in steel using her own hands.

These elements resemble wishbones, but also objects trapped along their logical route toward the drain, as though resisting being pulled into a pipe by the force of water.

If the previous piece submerged itself in “infra-urban” cavities, the next points toward the place where the habitable ends, through roof tiles touching the gallery ceiling and pressed upon by oversized molars. It marks a return to the paleontological realm, as the artist addresses our past alimentation and the relationship with the environment through food.

Threshold and filling, as currents running throughout the exhibition, seem to invoke that “absent structure” referred to by Umberto Eco when he writes: “If I draw the silhouette of a horse on a sheet of paper with a pen, using one continuous and elementary line, everyone will be able to recognize the horse in my drawing; nevertheless, the only property the horse in the drawing possesses (a continuous black line) is the one property the real horse does not have.” Thus, within the constant exchange between body and space pointed to by E. Grosz, does not each visual piece function like a mould—in the sense of the hollow left by an intuited experience—and also as that into which the material of the viewer’s aesthetic experience may be poured?

“And continually, the soft, reassuring murmur of the water jets sprinkling the lawn. I remembered the Jardin des Tuileries of my childhood.”

P. Modiano

