

L'ANIMA NON



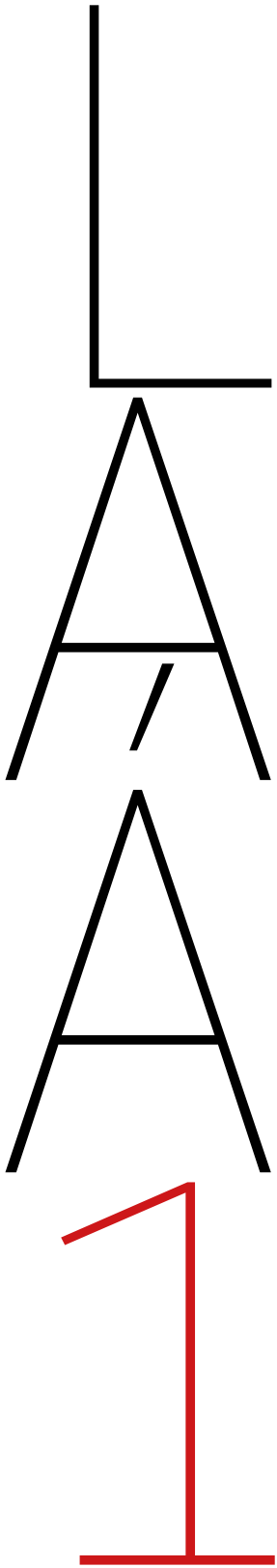
L'ANIMA NON FINITA

LIDO RICO

ACL

DEL 8
AL 31
DE
MAYO

3


MADRID

La Sala Alcalá 31, antiguo Banco Mercantil e Industrial, se ha erigido desde 2002 como un espacio de referencia para la exhibición de obras de artistas con trayectorias consolidadas, cuya propuesta forma parte esencial del panorama del arte contemporáneo nacional e internacional.

A lo largo de estos años, la sala ha sabido adaptarse a la singularidad de cada proyecto expositivo, gracias al trabajo conjunto de artistas y profesionales del sector y a la excelencia de nuestro equipo de Artes Plásticas, que ha aprovechado al máximo sus espacios para ofrecer al público proyectos de gran calidad y relevancia.

L'anima non finita es el título de la muestra dedicada al artista Lidó Rico (Yecla, 1968), recientemente recibido como académico de número en la Real Academia de Bellas Artes de Santa Maria de la Arrixaca de Murcia. La exposición reúne más de tres décadas de la producción de este artista, en la que destaca el mural «Murcia, piel y memoria», una pieza conmemorativa que cierra el ciclo dedicado a los 1.200 años de la fundación de la ciudad, que arrancó a comienzos de 2025 en la Casa de América de Madrid.

En palabras de la comisaria Miriam Huéscar, el recorrido de la muestra "revela, con una intensidad poco común, la exploración de un lenguaje plástico fundamentado en el vaciado de su propio cuerpo, mostrando una evolución desde la captura de la huella física hacia una indagación sobre la identidad, la memoria, la historia y la condición humana en la que cada obra plantea un audaz juego entre aquello que permanece oculto y aquello que se muestra al espectador".

La Comunidad de Madrid reafirma una vez más su compromiso con la cultura como motor de cohesión, innovación y encuentro, en constante diálogo con el mundo, y defendemos la importancia de colaborar con artistas y otras administraciones públicas.

Desde la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte agradecemos profundamente al artista su implicación y generosidad en el desarrollo de este proyecto y hacemos extensible este reconocimiento a la comisaria de la muestra, a la fundación Lidó Rico, al Ayuntamiento de Murcia, al Gobierno de la Región de Murcia y a toda la red de profesionales que han facilitado que esta exposición vea hoy la luz en la Comunidad de Madrid.

Sala Alcalá 31, formerly the Banco Mercantil e Industrial, has established itself, since 2002, as a leading venue for the exhibition of works by artists with established careers, whose practice forms an essential part of the national and international contemporary art scene.

Over the years, the gallery has adapted to the singularity of each exhibition project, thanks to the collaborative work of artists and professionals in the field, as well as the excellence of our Fine Arts team, which has made the most of its spaces to offer the public projects of great quality and relevance.

L'anima non finita is the title of the exhibition dedicated to the artist Lidó Rico (Yecla, 1968), recently appointed full academic member of the Royal Academy of Fine Arts of Santa María de la Arrixaca in Murcia. The exhibition brings together more than three decades of the artist's production, highlighting the mural Murcia, Skin and Memory, a commemorative piece that concludes the cycle marking the 1,200th anniversary of the founding of the city, which began in early 2025 at Casa de América in Madrid.
In the words of curator Miriam Huéscar, the exhibition "reveals, with uncommon intensity, the exploration of a visual language grounded in the casting of his own body, showing an evolution from the capture of the physical trace toward an inquiry into identity, memory, history, and the human condition, in which each work proposes a bold interplay between what remains hidden and what is revealed to the viewer."

The Community of Madrid once again reaffirms its commitment to culture as a driving force for cohesion, innovation, and encounter, in constant dialogue with the world, and underscores the importance of collaborating with artists and other public institutions.

From the Regional Ministry of Culture, Tourism and Sport, we express our sincere gratitude to the artist for his dedication and generosity in the development of this project, and extend this recognition to the exhibition's curator, the Lidó Rico Foundation, the City Council of Murcia, the Government of the Region of Murcia, and the entire network of professionals who have made it possible for this exhibition to be presented today in the Community of Madrid.

Mariano de Paco Serrano
Consejero de Cultura, Turismo y Deporte Regional
Minister of Culture, Tourism and Sport

INDICE

10 / 13

14 / 159

161 / 298

L'ANIMA NON FINITA

Míriam Húescar

OBRAS EN EXPOSICIÓN

TEXTOS 1991-2025

162 *Del lenguaje de las piedras* / José Martinez Calvo 1991

164 *Lidó Rico: "¡Como los dedos de la mano!"* / Christine Fontaine 1992

166 Sin título / José Martínez Calvo 1992

168 *Poética de la distancia* / Francisco Jarauta 1995

172 *La mano, la luz, fragmentos entrevistos* / Francisco Javier San Martín 1996

176 *Tu cuerpo es un campo de batalla* / Mara Mira 1998

178 *Los Duchadores* / Gloria Moure 1999

182 *Agonía Interior* / Javier Hernando Carrasco 2002

190 *La inmersión hechizante* / Manuel Romero 2005

192 *El grito ahogado de Lidó Rico* / Javier Hontoria 2006

196 *Homo. [El disputado nombre de eso que la inquietud modeló]* / Fernando Castro Flórez 2006

202 *Vanitas y Noctilucos* / Jesus Lázaro 2008

208 *Las salvajes puertas del infierno interior* / Carlos Jover 2008

212 *El (des)crédito del cuerpo: Aproximaciones a la obra de Lidó Rico* / Miguel Ángel Hernández 2011

222 *El dolor de los otros. Cómo interpretar esos cuerpos que Lidó extrae del suyo* / Oscar Alonso Molina 2015

226 *Forzosa autorrealidad* / Guillermo Espinosa 2015

230 *Lidó Rico. Una historia de hombres voladores* / Carlos Delgado Mayordomo 2015

240 *La vida robada al cielo* / Cristobal Belda 2015

242 *Lidó Rico: Más allá de la especie humana* / Cristina Guirao Mirón 2016

246 *El deslinde de lo humano* / Enric Mira 2016

250 *La presentación de lo irrepresentable* / Fernando Broncano 2017

256 *Conocimiento científico y desarrollo artístico* / Jose Luís Ferrán 2017

264 *Pensar, ver, quitar: Las estrategias de Lidó Rico para activar la escultura* / Mieke Bal 2021

288 *El cuerpo como verbo* / Elena Fuentes 2025

292 *Figuras furiosas. Subjetividad, poder, memoria y afecto* / Jesus Segura 2026

L'ANIMA NON FINITA

Míriam Húescar
Comisaria de la exposición

> La mirada es un acto de contacto; ver es, en cierto modo, tocar con los ojos. La imagen no es un objeto pasivo, sino un acontecimiento performativo que afecta el cuerpo del espectador.
>
> Mieke Bal

Miguel Ángel Buonarroti fue el primer artista que pasó de ser un mero artesano a representar al genio con mayúsculas. Gracias a su figura, la práctica artística dejó de ser un oficio manual y se convirtió en una actividad intelectual. Su trabajo sentó las bases de la excelencia y demostró que el arte de primer nivel es capaz de someter la materia a la voluntad indomable del espíritu humano.

Tal es así que hoy en día sigue siendo la medida vigente para distinguir una obra de arte de imitaciones banales, relatos vacíos o construcciones de cartón piedra si sabemos identificar la herencia de la pulsión miguelangelesca en lo que podríamos resumir en tres características fundamentales. En primer lugar, el diálogo con la tradición. Miguel Ángel no solo miraba al futuro; estaba obsesionado con la Antigüedad clásica, pero no para copiarla, sino para transformarla o superarla. En segundo lugar, la representación de la «terribilitá», término acuñado para describir la fuerza abrumadora y la intensidad emocional de sus obras en esa búsqueda, más allá de la belleza, del potencial intelectual y espiritual. Por último, la concepción del cuerpo como medida y conflicto, pues, para el creador, el cuerpo humano era la arquitectura del espíritu, donde el músculo en tensión y el escorzo actúan como el lenguaje definitivo para narrar la lucha del alma por trascender la materia.

Si proyectamos nuestra mirada sobre la cartografía cultural contemporánea, destacan dos figuras paradigmáticas que, partiendo de disciplinas divergentes, convergen en un reconocimiento general compartido. Por un lado, Rafael Moneo, un arquitecto monumental. Su praxis rechaza la levedad efímera en favor

> The gaze is an act of contact; to see is, in a certain way, to touch with the eyes. The image is not a passive object, but a performative event that affects the body of the viewer.
>
> Mieke Bal

Michelangelo Buonarroti was the first artist to move beyond the condition of a mere craftsman to embody Genius with a capital G. Through his figure, art ceased to be a manual trade and came to represent an intellectual activity, where his work laid the foundations of excellence, demonstrating that art at the highest level is capable of subjecting matter to the indomitable will of the human spirit.

So much so that, even today, he remains the prevailing measure by which to distinguish a work of art from banal imitations, empty narratives, or hollow constructions—if we are able to recognize the legacy of the Michelangelesque impulse in what might be summarized as three fundamental characteristics: dialogue with tradition—Michelangelo did not only look to the future; he was obsessed with classical antiquity, not to copy it, but to transform or surpass it; the representation of "terribilitá", a term coined to describe the overwhelming force and emotional intensity of his works, in that search beyond beauty toward intellectual and spiritual power; and the conception of the body as both measure and conflict, for, to the creator, the human body was the architecture of the spirit, where the tension of muscle and the foreshortened figure become the ultimate language through which the soul's struggle to transcend matter is narrated.

If we cast our gaze across the contemporary cultural landscape, two paradigmatic figures stand out who, though emerging from divergent disciplines, converge in a shared and widespread recognition. Rafael Moneo, a monumental architect whose praxis rejects ephemeral lightness in favor of a construction grounded in

de una construcción cimentada en el sedimento del tiempo. Una obra donde la gravedad no es solo física, sino también ontológica, permitiendo que el pasado se imponga como un estrato ineludible sobre la superficie del presente. Por su parte, Rosalía personifica una modernidad disruptiva que habita la magnitud de lo sublime. A través de la deconstrucción del canon pop, la artista rescata la «terribilitá» mediante un «quejío» que conecta con esa raíz atávica. Su propuesta es una fractura deliberada, un espacio de fricción donde el dolor ancestral se transmuta en vanguardia. Ambos creadores, en esta tensión entre la estructura y la emoción, reactivan dimensiones propias de la tradición buonarrotiana, demostrando que la búsqueda de la esencia posee una vigencia absoluta en el discurso actual.

Entre estas paredes y bajo estos techos el germen miguelangelesco se condensa, manifiesta y encarna en la obra del artista que hoy acoge esta sala. Arqueólogo de la memoria y la emoción humana, autor de un trabajo impactante y profundamente histórico, Lidó Rico no esculpe mirando un modelo, sino que comparte la misma obsesión por lo tangible, lo carnal y lo expresivo del material sumergiendo su propio cuerpo para dotar a la obra de la huella exacta en que la materia exprese la intensidad de la forma más fidedigna. Un creador que actualiza el concepto de «terribilitá» en el estallido de sus cuerpos escultóricos, cuyas figuras emergen de la sustancia con la violencia de quien busca aire. Un artista que captura como nadie el instante agónico en el que el ser humano confronta su propia finitud, en una versión contemporánea del trabajo de Miguel Ángel como manifestación del alma que intenta romper su prisión de carne, donde nos muestra al individuo ansiando no ser devorado por la saturación de la modernidad.

Esta exposición narra la vigencia y pujanza de un artista internacional con un desarrollo de investigación artística de más de cuarenta años de práctica, faceta de suma importancia en todo proceso creativo que no siempre es valorada. Pero lo importante es la coherencia, la trayectoria y la expresión indudable de todas y cada una de estas condiciones en su trabajo bajo el germen miguelangelesco que manifiesta el acontecimiento del milagro que somos: materia que aspira a la eternidad atrapada en el instante de un gesto que condensa el alma detenida para que podamos mirarla a los ojos. Y ahí, en ese gesto apasionante, claroscuro y «non-finito», reside la singularidad de Lidó Rico, un artista irrepetible para un tiempo inusitado.

the sediment of time. A body of work in which gravity is not merely physical but ontological, allowing the past to impose itself as an unavoidable stratum upon the surface of the present. Rosalía, for her part, embodies a disruptive modernity that inhabits the magnitude of the sublime. Through the deconstruction of the pop canon, the artist retrieves "terribilitá" through a "quejío" that reconnects with an atavistic root. Her proposal is a deliberate fracture, a space of friction where ancestral pain is transmuted into the avant-garde. Both creators, in this tension between structure and emotion, reactivate dimensions inherent to the Buonarroti tradition, demonstrating that the search for essence retains an absolute relevance within contemporary discourse.

Within these walls and beneath these ceilings, the Michelangelesque germ is condensed, manifested, and embodied in the work of the artist hosted by this space today: Lidó Rico. An archaeologist of memory and human emotion, creator of a powerful and deeply historical body of work. An artist who does not sculpt by observing a model, but who shares that same obsession with the tangible, the carnal, and the expressive qualities of matter, immersing his own body in order to endow the work with the precise imprint through which material can express intensity in its most faithful form. A creator who updates the concept of "terribilitá" in the eruption of his sculptural bodies, whose figures emerge from substance with the violence of one seeking air. An author who captures, like no other, the agonizing instant in which the human being confronts their own finitude, in a contemporary version of Michelangelo's endeavor as a manifestation of the soul striving to break free from its prison of flesh—revealing the individual's desire not to be devoured by the saturation of modernity.

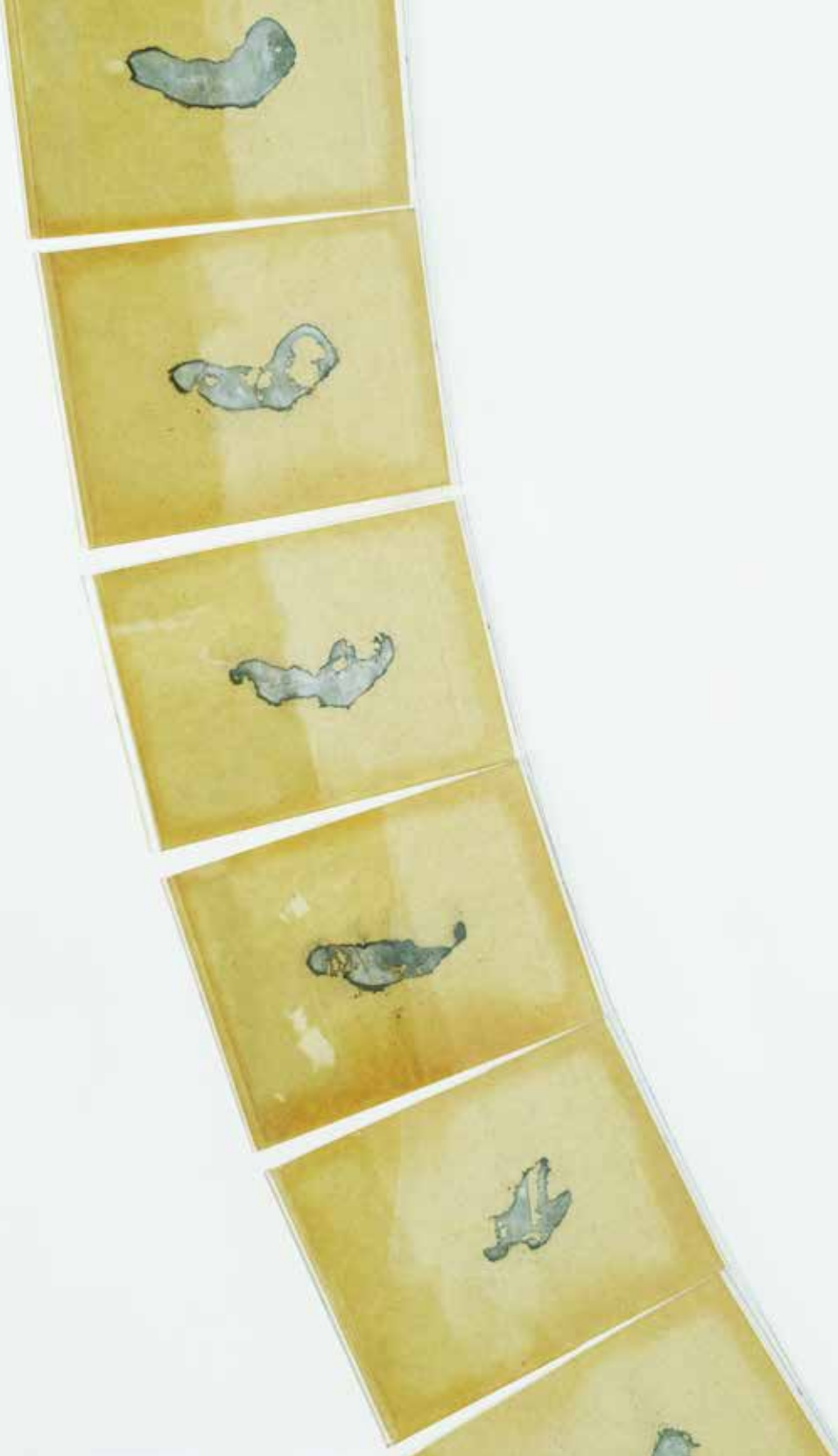
An exhibition that narrates the vitality and strength of an international artist with more than forty years of artistic research—an essential dimension of any creative process that is not always sufficiently acknowledged. Yet what matters is coherence, trajectory, and the undeniable expression of each of these conditions within his work, under the Michelangelesque germ that manifests the miracle we are: matter aspiring to eternity, trapped in the instant of a gesture that condenses the soul, held still so that we may look it in the eye. And it is there, in that passionate, chiaroscuro, "non-finito" gesture, that the singularity of Lidó Rico resides—an unrepeatable artist for an unprecedented time.

1989

L'ESEMEUR ÉTERNEL
186 cm Ø
Portarretrato, papel encerado y estaño

THE ETERNAL SOWER, 1989
180 cm Ø
Frame, waxed paper and tin





1989

L'AMBON DE LA MÉMOIRE
90 × 24 × 24 cm
Resina de poliéster y cristal

THE PULPIT OF MEMORY
90 × 24 × 24 cm
Polyester resin and glass





No, no veía objetos, sino cuerpos, espacios por habitar buscando refugio y calma. Tampoco necesité de la microscópica para entender que lo insignificante pinta universos de tan exorbitante magnitud que desnuda la torpe razón frunciéndola en cábala. No, no veía recipientes, sino paredes cristalinas cuya transparencia revelaría la respuesta gracias a una cornucopia de falanges gritando ser milagroso organismo. LR

—

No—I did not see objects but bodies, spaces to inhabit in search of refuge and calm. Nor did I require magnification to understand that the insignificant paints universes of such exorbitant magnitude that it strips reason bare, knotting it into enigma. I did not see containers but crystalline walls whose transparency would reveal the answer through a cornucopia of phalanges crying out to become a miraculous organism. LR

1991

CUBO
10 x 10 x 10 cm
Resina de poliéster

CUBE
10 × 10 × 10 cm
Polyester resin

Existen cuerpos que anhelan paisajes de líneas rectas, cuerpos que lloran la ausencia convirtiéndola en estigma. Porque hacer realidad el sueño de caminar sobre escuadra y cartabón es el cabo de amarre por el que su razón suspira, el espigón de tranquilidad donde poner coto y respuesta al sinsentido de porqués que a sus almas acecha. LR

—

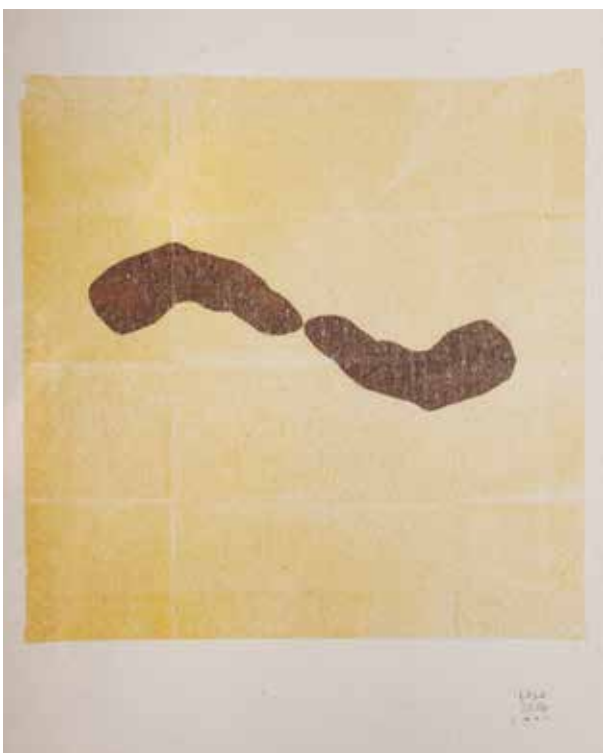
There are bodies that yearn for landscapes of straight lines, bodies that weep absence until it becomes stigma. For making real the dream of walking upon set square and ruler is the mooring line to which their reason clings—the breakwater of calm where boundaries and answers may be imposed upon the senseless barrage of questions that besiege their souls. LR



1992

TACTO
45 × 34 × 2 cm
Papel y tinta sobre madera

TOUCH
45 × 34 × 2 cm
Paper and ink on wood



TÓTEM
45 × 34 × 2 cm
Papel y tinta sobre madera

TOTEM
45 × 34 × 2 cm
Paper and ink on wood



1993

BLOQUE NEGRO
21,5 × 16,5 × 4 cm
Resina de poliéster y collage

BLACK BLOCK
21.5 × 16.5 × 4 cm
Polyester resin and collage



1994

«Veo un aro que pende sobre mí —dijo Bernard—. El aro vibra y pende de un lazo de luz».
«Veo una tajada de pálido amarillo —dijo Susan— que crece y se aleja al encuentro de la raya de púrpura».
«Oigo el sonido —dijo Rhoda— de canto barato en gorjeo, canto barato que se eleva y baja».
«Veo un globo —dijo Neville— que cuelga en el aire, en vertical caída, contra las inmensas laderas de una colina que no conozco».

Virginia Woolf, «Las olas», 1931

—

"I see a ring," said Bernard, "hanging above me. It quivers and hangs in a loop of light."
"I see a slab of pale yellow," said Susan, "spreading away until it meets a purple stripe."
"I hear a sound," said Rhoda, "of cheap singing in warble, cheap singing rising and falling."
"I see a globe," said Neville, "hanging in the air, in vertical fall, against the immense slopes of a hill I do not know."

Virginia Woolf, "The Waves", 1931

STILLLEBEN MIT VERKÜNDIGUNG
113 × 154 × 7 cm
Parafina, collage, cristal y metal

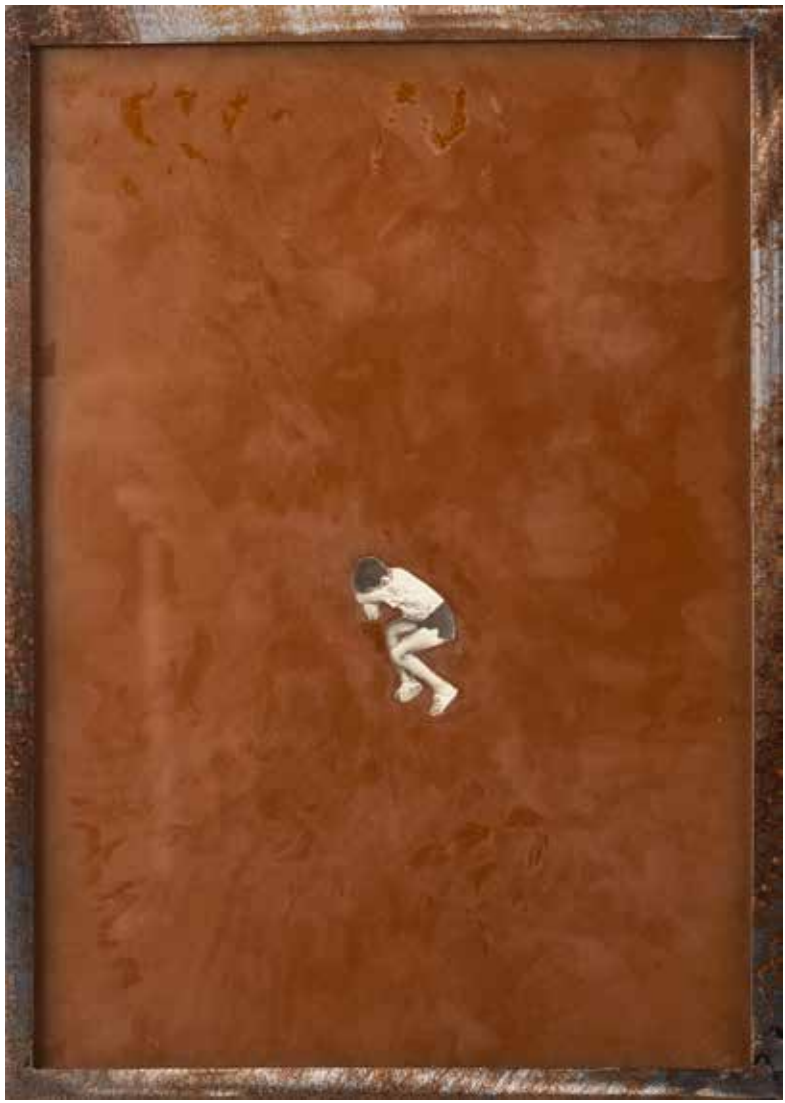
STILL LIFE WITH ANNOUNCEMENT
113 × 154 × 7 cm
Paraffin, collage, glass and metal



SIN TÍTULO I - II 1994
30 × 21,5 × 3 cm
Parafina, collage, metal y cristal

UNTITLED I - II
30 × 21.5 × 3 cm
Paraffin, collage, metal and glass





PESCADOR I - II 1994
68 × 45 × 4 cm
Parafina, collage, metal y cristal

FISHERMAN I -II,
68 × 45 × 4 cm
Paraffin, collage, metal and glass





INNERE 1994
55,5 × 45,5 × 4 cm
Parafina, collage, metal y cristal

INNER,
55.5 × 45.5 × 4 cm
Paraffin, collage, metal and glass



VERBANNUNG 1994
43 × 30 × 4 cm
Parafina, collage, metal y cristal

SEXILE
43 × 30 × 4 cm
Paraffin, collage, metal and glass



1994

BLOQUE MARFIL
10 × 6 × 4 cm
Resina de poliéster y collage

IVORY BLOCK
10 × 6 × 4 cm
Polyester resin and collage



1995

MANO LUPA
Medidas variables
Resina de poliéster, plástico y collage

MAGNIFYING HAND
Variable dimensions
Polyester resin, plastic and collage





No existen diferidos que valgan, porque para contarlo necesito tocar lo que la cera ardiente esculpe. Déjame entonces fundir bombillas para que el roce de sus filamentos saque sonrisas del alma. Déjame borrar las cansadas realidades que las lupas gastan, solo así podré proyectar la esperanza de unas llamaradas que convierten en posible paisajes impensados. LR

—

There are no delays that suffice, for to tell it I must touch what burning wax sculpts. Let me then melt light bulbs so that the brushing of their filaments may draw smiles from the soul. Let me erase the weary realities worn down by magnifying glasses; only then will I be able to project the hope of flames that render unthinkable landscapes possible. LR









2000

Quien no sepa nadar que se ahogue fue la proclama que hizo temblar las paredes del presidio. La decisión de anegar el edificio fue debida al ingente cupo de presos que limitaba el pan y multiplicaba el sudor sobre la mugre de raídos colchones. Mientras enloquecidos grifos empantanaban las celdas, un escándalo de gritos atormentados luchaba por que el agua no los apagara. El Boyas fue el único superviviente ante aquella devastación; solo tuvo que vaciar sus bolsillos para conseguir flotar y agarrarse a los barrotes de su prominente ventana. Desde allí, mientras lograba respirar por encima del alocado drenaje, pudo divisar la luna por primera vez en años. LR

—

"Let those who cannot swim drown"—such was the proclamation that shook the prison walls. The decision to flood the building was due to the overwhelming number of inmates, which strained bread supplies and multiplied sweat upon the grime of worn mattresses. While maddened taps turned the cells into swamps, a scandal of tormented screams struggled against being extinguished by water. El Boyas was the sole survivor of that devastation; he only had to empty his pockets to float and cling to the bars of his prominent window. From there, as he managed to breathe above the frantic drainage, he saw the moon for the first time in years. LR



CONFINADO
58 × 80 × 16 cm
Resina de poliéster

CONFINED
58 × 80 × 16 cm
Polyester resin

2001

SOLO DE CUERDA
50 × 45 × 12 cm
Resina de poliéster

STRING SOLO,
50 × 45 × 12 cm
Polyester resin

Apaga radiofórmulas y presta oídos al susurro de acordes imposibles, escucha el eco de melodías que nacieron de prominentes labios que se mantuvieron paralizados durante los minutos que duró su silenciosa y oscura inmersión en bañeras de escayola. En este cítrico concierto no hay canción cincelada, porque la gravedad del cuerpo es el único instrumento; no hay soga esculpida, sino piel por ella apretada; no hay pasado ni huida, sino grito, presente y camino. LR

Switch off formulaic radio playlists and lend your ears to the whisper of impossible chords; listen to the echo of melodies born from prominent lips that remained paralyzed during the minutes of their silent and dark immersion in plaster bathtubs. In this citric concert there is no chiselled song, for the weight of the body is the only instrument; there is no sculpted rope but skin tightened by it; there is no past nor escape, only cry, present, and path. LR



2001

No, es imposible que otra vez ocurra, reiteraba mi rebelde cabeza de izquierda a derecha como una ingobernable hélice salida del cigüeñal. No, pensaba, no es posible que la existencia rompa el presente fabricando tal inhumanidad. Y mientras encabritadas sacudidas machacaban cuellos a punto de desprenderse del tronco, el quebranto aniquilaba la fe de unos huesos que olían a ceniza. No, pensaba, no deseo respirar la fatuidad de duelos ni cadáveres, me conformo con la fragancia que impregna la piel al rozarse del más higiénico azar. En el ácido de esos indescifrables frutos está el sustento. LR

—

No, it is impossible for it to happen again, my rebellious head insisted, swaying from side to side like an ungovernable crankshaft-driven propeller. No, I thought, it is not possible for existence to fracture the present by producing such inhumanity. And while rearing jolts battered necks on the verge of breaking from their trunks, devastation annihilated the faith of bones that smelled of ash. No, I thought, I do not wish to breathe the futility of mourning or corpses; I settle for the fragrance that clings to the skin in the brush of the most hygienic chance—in the acid of those indecipherable fruits lies sustenance. LR



MUCHACHOS CON MANGO
Medidas variables
Resina de poliéster

BOYS WITH MANGO
Variable dimensions
Polyester resin

2003

PINCHALÍNEAS
Medidas variables
Resina de poliéster

LINE PIERCER
Variable dimensions
Polyester resin

Te lo conté todo y, tras colgar, la indefensión se apoderó de mi ser entero. No estás seguro, repetía la grave voz de mi conciencia, aprende de una puta vez y aférrate a la seguridad del silencio, porque tus indómitas palabras llenan cánulas con agujas a la espera. LR

—

I told you everything and, after hanging up, helplessness seized my entire being. You are not certain, repeated the grave voice of my conscience—learn once and for all and cling to the safety of silence, for your untamed words fill cannulas with needles lying in wait. LR



2005

SECADERO DE PENSAMIENTOS
450 × 450 × 380 cm
Resina de poliéster, collage, cristal y metal

THOUGHT DRYING SHED
450 × 450 × 380 cm
Polyester resin, collage, glass and metal





Al asomarme por aquellas rendijas, unos inesperados escalofríos recorrieron mis arterias levantándome del pavimento. Entonces comprendí que la memoria no es sequía, sino cielo; un paraíso de luz al que el autoritario paso del tiempo le resulta imposible doblegar. Allí, los codazos del olvido están dados al aire porque son incapaces de doblegar el prodigio de unas emociones cuyo poder guillotina el grotesco tocado de carne que reboza nuestros huesos haciéndolo caer a un suelo de grasa, ceniza y nada. LR



As I leaned through those slits, unexpected shivers coursed through my arteries, lifting me from the ground. I then understood that memory is not drought but sky—a paradise of light that the authoritarian passage of time is incapable of bending. There, the elbows of oblivion strike only air, unable to subdue the prodigy of emotions whose power guillotines the grotesque headdress of flesh that coats our bones, making it fall to a ground of grease, ash, and nothingness. LR





2010

CERCADOS
Medidas variables
Resina de poliéster y metal

FENCED, 2010
Variable dimensions
Polyester resin and metal

En aquella reunión de asientos de taburete, el griterío se volvió insoportable. La ansiedad los devoraba por contar su historia, esa que les transmitieron las posaderas de todas las personas cuyo peso soportaron. Entre la asfixia de ese insufrible vocerío pude adivinar un relato que hablaba de charcos, maletas, zepelines y frailes, de nieblas áureas y viscosas, de plomizas piedras de toque que al tacto lograban enmudecer a una generación tras otra. LR

—

In that gathering of stool seats, the clamour became unbearable. Anxiety devoured them as they struggled to tell their story—the one transmitted to them by the buttocks of all those whose weight they had borne. Amid the suffocation of that insufferable uproar, I managed to discern a narrative of puddles, suitcases, zeppelins, and friars; of golden, viscous mists; of leaden touchstones that, upon contact, silenced generation after generation. LR



2011



LOS INMOLADOS
76 × 8 × 6 cm
Resina de poliéster y collage

THE IMMOLATED
76 × 8 × 6 cm
Polyester resin and collage



2013

TONDO BLANCO
35 cm Ø
Resina de poliéster sobre madera

WHITE TONDO
35 cm Ø
Polyester resin on wood

En aquella reunión de asientos de taburete, el griterío se volvió insoportable. La ansiedad los devoraba por contar su historia, esa que les transmitieron las posaderas de todas las personas cuyo peso soportaron. Entre la asfixia de ese insufrible vocerío pude adivinar un relato que hablaba de charcos, maletas, zepelines y frailes, de nieblas áureas y viscosas, de plomizas piedras de toque que al tacto lograban enmudecer a una generación tras otra. LR

—

In that gathering of stool seats, the clamour became unbearable. Anxiety devoured them as they struggled to tell their story—the one transmitted to them by the buttocks of all those whose weight they had borne. Amid the suffocation of that insufferable uproar, I managed to discern a narrative of puddles, suitcases, zeppelins, and friars; of golden, viscous mists; of leaden touchstones that, upon contact, silenced generation after generation. LR








2014

VIDE
55 × 47 × 22 cm
Resina de poliéster

EMPTY
55 × 47 × 22 cm
Polyester resin

En aquella reunión de asientos de taburete, el griterío se volvió insoportable. La ansiedad los devoraba por contar su historia, esa que les transmitieron las posaderas de todas las personas cuyo peso soportaron. Entre la asfixia de ese insufrible vocerío pude adivinar un relato que hablaba de charcos, maletas, zepelines y frailes, de nieblas áureas y viscosas, de plomizas piedras de toque que al tacto lograban enmudecer a una generación tras otra. LR

—

In that gathering of stool seats, the clamour became unbearable. Anxiety devoured them as they struggled to tell their story—the one transmitted to them by the buttocks of all those whose weight they had borne. Amid the suffocation of that insufferable uproar, I managed to discern a narrative of puddles, suitcases, zeppelins, and friars; of golden, viscous mists; of leaden touchstones that, upon contact, silenced generation after generation. LR







2015



TORSO
44 × 28 × 19 cm
Resina de poliéster, cristal y collage

TORSO
44 × 28 × 19 cm
Polyester resin, glass and collage



2015

EL PERVERTIDO
28 × 20 × 16 cm
Resina de poliéster, cristal y collage

THE PERVERT
28 × 20 × 16 cm
Polyester resin, glass and collage





2016

Cogí prestados estos ojos de animal para aprender a mirar como ellos, y, como en una suerte de hechizo, todo se llenó de infinitos. Desde ese instante ya no quise volver a la ofuscada realidad que conocía, esa que erige dogmas en la manipulación del extravío. En este bendito destierro, comprendí que la ceguera practicada por el hombre es su penitencia, un cilicio indecente que lo aprieta en la estética de la superficie hasta retorcerlo en la mansedumbre de la carne. Déjame volar como los pájaros, así podré desterrar las endebles habitaciones que dan cobijo a la invidencia más obscena; déjame mirar el otro lado de las cosas, allí donde lo eterno se aprieta en su centro y la materialidad solo expande caminos de fascinación. LR

—

I borrowed these animal eyes to learn to see as they do, and as if by enchantment, everything filled with infinities. From that moment on, I no longer wished to return to the clouded reality I once knew—that which erects dogmas through the manipulation of disorientation. In this blessed exile, I understood that the blindness practiced by humankind is its penance, an indecent cilice tightening it within the cosmetic of surface until twisting it into the meekness of flesh. Let me fly like birds, so I may banish the fragile rooms that shelter the most obscene blindness; let me look beyond things, where the eternal tightens at its core and materiality only expands paths of fascination. LR

AUTORRETRATO MIRANDO AL INFINITO
55 × 35 × 20 cm
Resina de poliéster, ojos de pollo y metal

SELF-PORTRAIT LOOKING AT INFINITY
55 × 35 × 20 cm
Polyester resin, chicken eyes and metal



2016

INOPIAS
Medidas variables
Resina de poliéster y ojos de pollo

ABSENT
Variable dimensions
Polyester resin and chicken eyes

Tan solo necesité varios de los ojos que los neurocientíficos desecharon como defectuosos en sus investigaciones para convertir ese imperfecto material de descarte en virtud. Al entender que la sentencia de aquellos pobres despojos merecía una nueva vida, decidí incrustar las condenadas retinas en diferentes autorretratos. Siempre he pensado que necesitamos aprender a mirar de otra manera; por esto, quizá, y hasta ese venturoso encuentro, mis cuerpos se mantuvieron con los ojos cerrados, pues nada del cruel, predecible e irracional contexto que habitamos necesitaba gastar una neurona para ser observado. Aquellas pupilas obraron el milagro, porque, al sellarlas sobre la obra, romperían con la todopoderosa altanería de un sobrado ADN cuyo síndrome de dios cierra puertas al milagro de la naturalidad. Anidar entre juicios nada higiénicos nunca será camino, pues no hay mayor peligro ni peor ciego que el que no quiere ver. LR

—

I needed only several of the eyes that neuroscientists had discarded as defective in their research to turn that imperfect waste material into virtue. Understanding that the fate of those poor remnants deserved a new life, I decided to embed the condemned retinas in different self-portraits. I have always believed we must learn to look in another way; perhaps for that reason, and until that fortunate encounter, my bodies remained with their eyes closed, for nothing in the cruel, predictable, and irrational context we inhabit required the expenditure of a neuron to be seen. Those pupils worked a miracle: once sealed into the work, they would break with the all-powerful arrogance of an overconfident DNA whose god-complex shuts the door on the miracle of naturalness. Nesting among unhygienic judgments will never be a path; there is no greater danger, nor worse blindness, than that of the one who refuses to see. LR







2016

CELDA
47 × 16 × 12 cm
Resina de poliéster, metal y espejo

CELL
47 × 16 × 12 cm
Polyester resin, metal and mirror

Entre la debilidad de unas protuberancias obcecadas en farsa de pensarse libres emerge el faquir de los espejos. Aunque su único deseo fuera dibujar espirales con el índice sobre el vaho de su reflejo, la humedad del aliento nunca logró traspasar los barrotes de la celda. Desesperado, soñó con mentes que rotaban estirando sus brazos anhelando rozar el cristal; pero fue incapaz, porque en el techo de esa fantasía vivía el eco de un ego tan inútil como el suyo. LR

—

Amid the weakness of protuberances stubbornly pretending to be free, the fakir of mirrors emerges. Though his only desire were to draw spirals with his index finger upon the mist of his reflection, the moisture of his breath never managed to cross the bars of the cell. Desperate, he dreamed of minds rotating, stretching their arms in longing to touch the glass; yet he could not, for in the ceiling of that fantasy lived the echo of an ego as useless as his own. LR



2017

NOCTURNO POLINIZADO
100 cm Ø
Acrílico sobre madera

POLLINATED NOCTURNE
100 cm Ø
Acrylic on wood

En noches esféricas de vigilias imposibles, el oscuro magma acrílico es zona de refugio. Tan solo necesito décimas de segundo, piel y uñas para entender que una sombra acariciada y descabelladamente humedecida posee la virtud de mudar su voz en naturaleza. Mano, brazo, codo, muslo, rodilla y rostro se tiznan hasta transformarse en pinceles que vacían y fertilizan el indomesticable gesto; en ese fugaz instante comprendes que lo negro no es luto, pérdida, ruina o extravío, sino savia y germen de salvación. LR

—

On spherical nights of impossible vigils, dark acrylic magma becomes a refuge. I need only fractions of a second—skin and nails—to understand that a caressed and wildly moistened shadow possesses the virtue of transforming its voice into nature. Hand, arm, elbow, thigh, knee, and face are stained until they become brushes that empty and fertilize the untamable gesture; in that fleeting instant, one understands that black is not mourning, loss, ruin, or disorientation, but sap and the germ of salvation. LR





2018

ME CAGO EN LA PENA NEGRA
60 × 60 × 12 cm
Resina de poliéster, fotografía y pelo de perro

DAMN THE BLACK SORROW
60 × 60 × 12 cm
Polyester resin, photography and dog hair









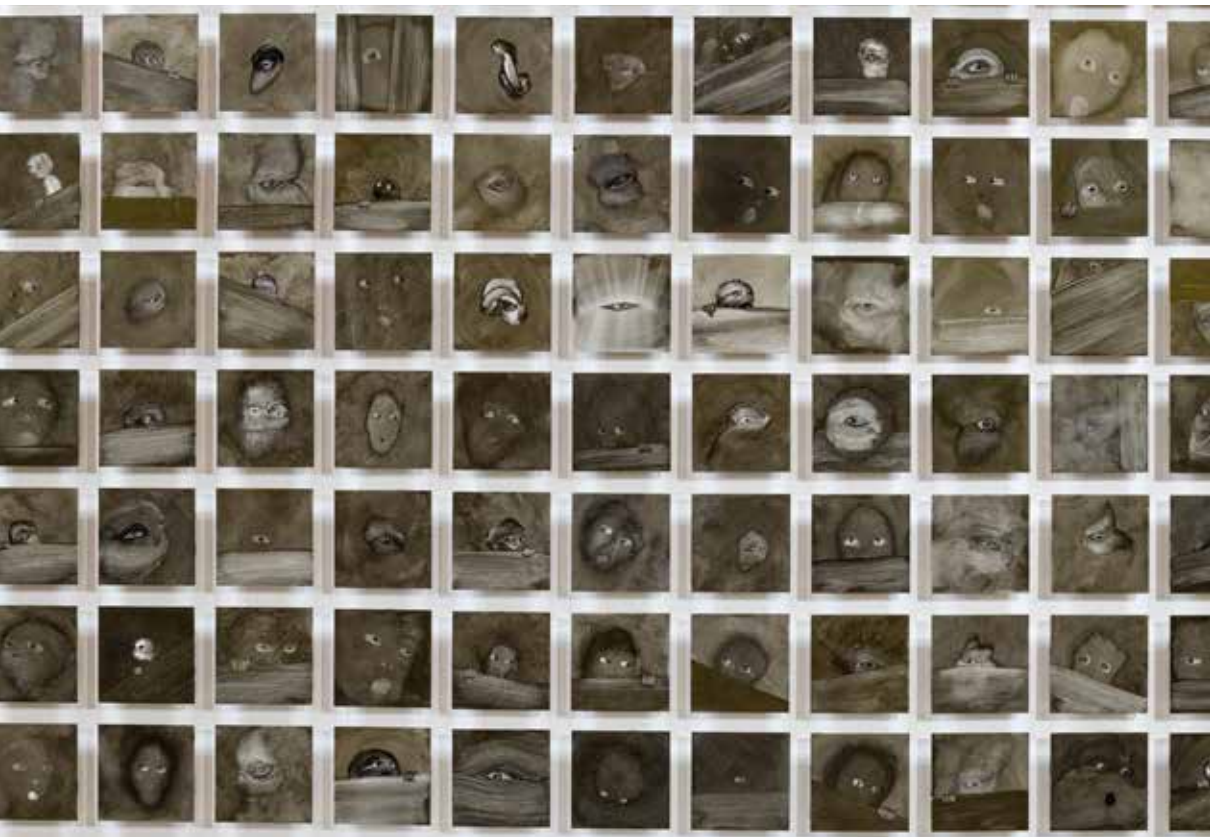
La única y más valiosa herencia que tuve de mis abuelos Capi y Nana, gracias a mi madre, fueron los retratos que, enfrentados a su cama, custodiaban el lugar donde cada uno de ellos dormía. En mi memoria se mantiene desde su olor hasta mis ganas de bromear mientras dormían. «Me cago en la pena negra» era lo que mi abuela soltaba por su boca siempre que algo la sacaba de sus casillas. En realidad, era como mi segundo nombre, porque, en su presencia, esa dichosa frase siempre me perseguía. Recuerdo cómo me impactó ir viendo las pupilas de mi abuela cada vez más blanquecinas a la vez que perdía la visión. Aunque al final terminó por operarse, fue reacia durante mucho tiempo a hacerlo. El sentido del humor de mi abuelo era ejemplar y de una finura desbordante. Era luz, siempre contento, y así lo contagiaba a cualquiera que se acercara a él. Hace años, pensaba que las personas que poseían animales tenían una especie de carencia emocional de infancia, y que equilibraban esos desajustes dando a sus mascotas un amor sobreactuado y desproporcionado que veía hasta ridículo. Después de tener a mis dos perras, me di cuenta de que ese desfase estaba en mi cabeza, porque la compañía y el amor que regalan, más que difícil, resulta imposible encontrarlo en las personas. Como fetichista diplomado, guardo el pelo que se les cae al cepillarlas. A Brisa, una preciosa «golden» de pelo blanco, la tengo ciega por su avanzada edad desde hace un par de años. Coco es de largo pelo negro, mestiza pero muy elegante, alegría y nervio en estado puro. Memoria y presente se funden. Las herencias se diluyen con cerebros tintados por el pelo de unos perros. El amor de verdad y con mayúsculas es de una simetría cíclica que asusta. LR

The only and most valuable inheritance I received from my grandparents Capi and Nana, through my mother, were the portraits that, facing their bed, guarded the place where each of them slept. In my memory, everything remains—from their scent to my urge to joke while they slept. “Damn the Black Sorrow” was what my grandmother would say whenever something upset her; in truth it was like my second name, because in her presence that phrase always followed me. I remember how striking it was to watch her pupils grow increasingly milky as she lost her sight. Although she eventually underwent surgery, she resisted it for a long time. My grandfather’s sense of humor was exemplary and exquisitely refined—he was light, always cheerful, and he transmitted that to anyone who came near him. Years ago, I believed that people who had animals suffered from some childhood emotional lack, compensating by giving their pets an exaggerated, disproportionate love I even found ridiculous. After having my two dogs, I realized that that imbalance was in my own head, because the companionship and love they offer is not just difficult but impossible to find in people. As a confessed fetishist, I keep the hair they shed when I brush them: Brisa, a beautiful white-coated Golden, has been blind for a couple of years due to her age; Coco, long-haired and black, is a mongrel yet elegant—pure joy and nerve. Memory and present merge. Inheritances dissolve into minds tinged by the hair of dogs. True love, in capital letters, is of a cyclical symmetry that unsettles. LR

2018

LOS ASOMADOS
Medidas variables
Acrílico sobre madera

THOSE WHO LEAN OUT
Variable dimensions
Acrylic on wood



«La lámpara del cuerpo es el ojo: así que, si tu ojo fuere sincero, todo tu cuerpo será luminoso» (Mateo 6,22)

Escucha los nudos que la santa madera esconde; en el eco de esos susurros tienes todas las respuestas. Solo se necesitó el fugaz rasgado de una huella dactilar para descubrir que, dentro de una caricia tiznada por la pintura, se halla esa taumatúrgica capacidad de revelar la sigilosa voz que su veta esconde. No hizo falta más instrumento que el extremo de unos insignificantes dedos para transcribir sobre estas tablas todo el culto de rogativas, plegarias, súplicas y agradecimientos acumulados durante siglos sobre la astilla del bendito leño. Miradas colmadas de amor, conmiseración, alabanza, conmoción, afecto, piedad, ternura, pesar, delicadeza, pasión, incredulidad, vacío, lástima, asombro, pánico, recelo, clemencia, júbilo, miedo, apego, congoja, turbación, hastío, encomio, desamparo, misericordia, compasión, auxilio, refugio, devoción y bondad demuestran que la sangre del espíritu del hombre, al igual que la savia que la propia reliquia esconde, está viva y poblada de una misericordia infinita. LR

—

"The lamp of the body is the eye: if therefore thine eye be single, thy whole body shall be full of light." (Matthew 6:22)

Listen to the knots hidden within the sacred wood; in the echo of those whispers lie all the answers. Only the fleeting incision of a fingerprint was needed to discover that within a caress stained with paint resides the thaumaturgical capacity to reveal the stealthy voice concealed within its grain. No other instrument was required than the tips of insignificant fingers to transcribe upon these panels the entire liturgy of prayers, pleas, supplications, and thanksgivings accumulated over centuries upon the splinter of that blessed timber. Gazes filled with love, compassion, praise, emotion, affection, piety, tenderness, sorrow, delicacy, passion, disbelief, emptiness, pity, astonishment, panic, suspicion, clemency, joy, fear, attachment, anguish, disturbance, weariness, commendation, helplessness, mercy, compassion, aid, refuge, devotion, and kindness demonstrate that the blood of the human spirit—like the sap hidden within the relic itself—remains alive, imbued with infinite mercy. LR





2018

NOCTURNO DE CANOAS
48 × 48 × 2 cm
Acrílico sobre madera

CANOE NOCTURNE
48 × 48 × 2 cm
Acrylic on wood

«El viejo Caronte, de faz angulosa, / tendiome en la orilla su mano huesosa, / con árido gesto y ademán salvaje / buscando, impaciente, mi pobre bagaje. / Miré en la otra orilla la playa desierta, / entre los fulgores de una luz incierta; / sentí la nostalgia fugaz de la vida, / en el triste instante de la despedida. / "Fui pobre en el mundo —le dije al anciano—, / mi bolsa está exhausta, mirad, buen hermano". / Y el viejo barquero, con la mano diestra, / retiró la barca, se fue lentamente... / En el panorama, tétrico, silente, / fulguró en sus ojos una luz siniestra»

Visión de ultratumba, Julio Cuello Perelló

—

«Old Charon, with his angular face, / extended to me on the shore his bony hand, /
with a harsh gesture and savage bearing, / impatiently seeking my meagre baggage. / I looked toward the other shore, / the deserted strand,
amid the gleams of an uncertain light; / I felt the fleeting nostalgia of life in the sorrowful instant of farewell. / "I was poor in the world," I said to the old man, / "my purse is empty—look, good brother." / And the old boatman, with his right hand, / drew back the boat and slowly departed.../ Across the landscape, bleak and silent, / a sinister light flashed in his eyes.»

Vision from beyond the grave, Julio Cuello Perelló



2019

LOS FLOTADOS
50 × 15,5 × 2 cm
Acrílico sobre madera

THE FLOATED,
50 × 15.5 × 2 cm
Acrylic on wood







«Hay hombres que mueren por la noche en sus camas, estrechando las manos de sus espectrales confesores y mirándoles con ojos lastimeros. Que mueren con la desesperación en el alma y opresiones en la garganta que no permiten ser descritas. De vez en cuando, la conciencia humana soporta cargas de un horror tan pesado que solo pueden arrojarse en la misma tumba. De este modo, la mayoría de las veces queda sin descubrir el fondo de los crímenes»

El hombre de la multitud, Edgar Allan Poe

—

"There are men who die at night in their beds, clasping the hands of their ghostly confessors and looking at them with pleading eyes. They die with despair in their souls and a choking in their throats that cannot be described. At times, the human conscience bears horrors so heavy that they can only be cast into the grave itself. Thus, the depths of crimes most often remain undiscovered."

The Man of the Crowd, Edgar Allan Poe



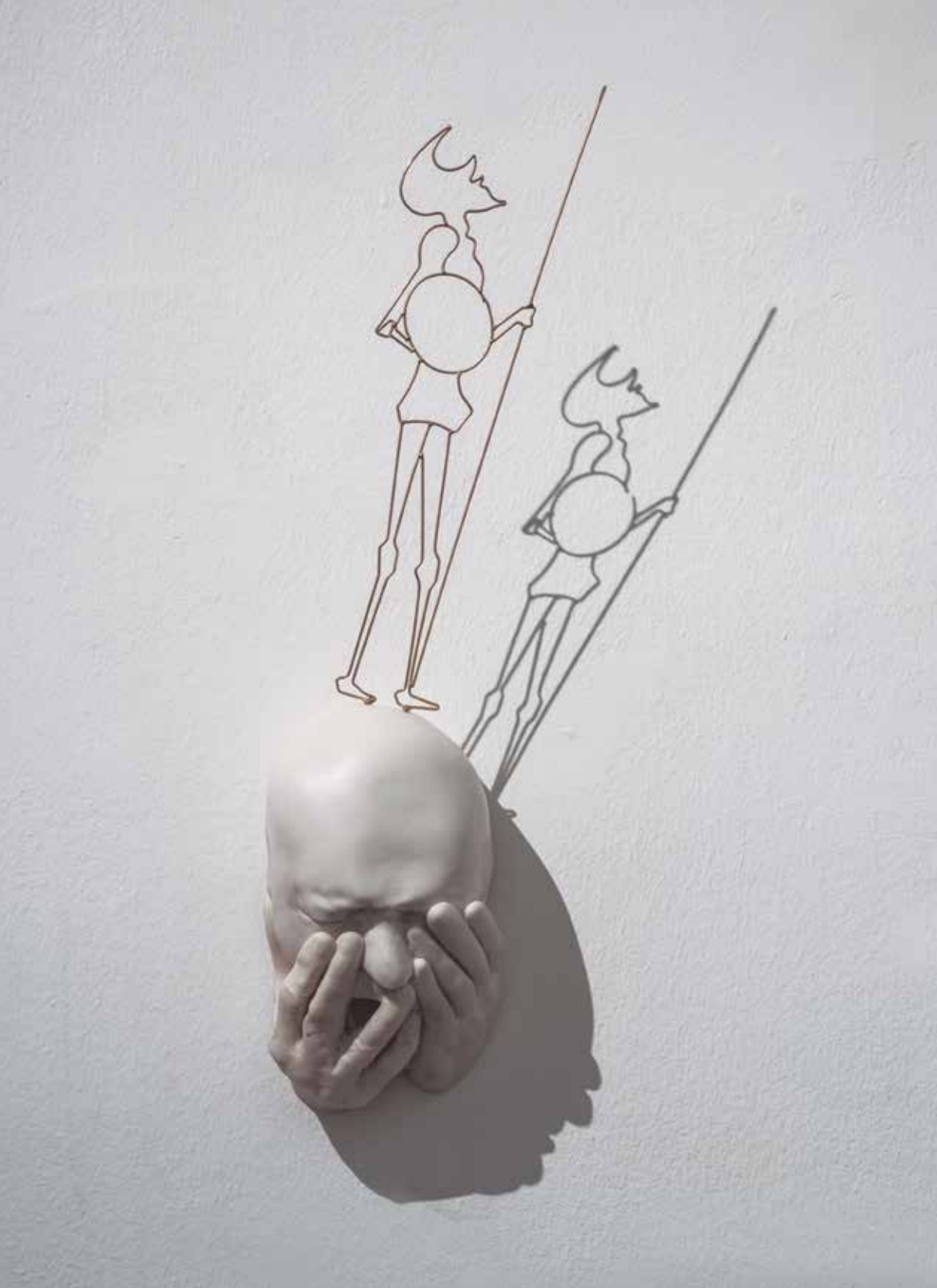




2019

AUTORRETRATO SOÑANDO GIGANTES
Medidas variables
Resina de poliéster y metal

SELF-PORTRAIT DREAMING OF GIANTS
Variable dimensions
Polyester resin and metal



Pude soñar gigantes gracias al obsesivo fetichismo de mi santa madre por atesorar, en algún cajón olvidado, aquellos alambres que soldé durante la adolescencia en la fragua del patriarca. Siempre he pensado que en el envés de la existencia habita lo auténtico, pues quedarse a vivir en una candorosa apariencia empequeñece y esponja en lo inútil. Por eso, quizá, es siempre en su reverso, en lo que se esconde, en la intangible e inútil sombra, en la oscura silueta gritada por el muro, donde debemos buscar al único protagonista. Déjame entonces respirar el auténtico y dorado yelmo de Mambrino, ese en cuya resbaladiza pista una hechizada luz llamada infancia es capaz de zapatear lo increíble. Allí, soplar lo imposible desborda nadas vistiendo titanes. LR

—

I was able to dream of giants thanks to my saintly mother's obsessive fetishism for hoarding, in some forgotten drawer, the wires I welded during my adolescence in the patriarch's forge. I have always believed that the reverse side of existence harbors what is authentic, for remaining within a candorous appearance diminishes and inflates the useless. Perhaps for this reason, it is always in its reverse—in what is hidden, in the intangible and useless shadow, in the dark silhouette cried out by the wall—where we must seek the true protagonist. Let me then breathe the authentic golden helmet of Mambrino, that slippery track upon which an enchanted light called childhood can stamp out the incredible; there, to blow upon the impossible overflows nothingness, clothing titans. LR

2020

ACHICADORES DE CIELOS
Medidas variables
Resina de poliéster

SKY BAILERS
Variable dimensions
Polyester resin



Aquel inocente viaje a la infancia navegado entre ángeles que se aferraban a barcos de papiroflexia se convirtió en un éxodo entre fatigosos estrechos. Las cruces sacadas del molde a destiempo, y que se transfiguraron en símbolos de euro, tuvieron la culpa de que florecieran desbordantes alegorías que terminaron poblando unas obras en las que no existe adhesivo alguno, porque todos los elementos quedaron sujetos al sumergir la mano que los apresaba en cera hirviendo, congelándose a perpetuidad como en una suerte de milagro. Símbolos cristianos, mayas, egipcios hablan de una fe compartida; piezas de puzle referidas a la congénita infelicidad arrastrada por el hombre, debida a su insaciable necesidad de sumar a pesar de saberse condenado a vivir en una triste demarcación marcada por la eterna angustia de lo incompleto. LR

—

That innocent journey into childhood, navigated among angels clinging to origami boats, ended up becoming an exodus through exhausting straits. Crosses cast too late from their molds and transfigured into euro symbols caused an overflow of allegories that came to inhabit works where no adhesive exists: all elements were fixed by submerging the hand that grasped them into boiling wax, freezing them in perpetuity like a kind of miracle. Christian, Mayan, and Egyptian symbols speak of a shared faith—puzzle pieces referring to the congenital unhappiness borne by humankind, driven by its insatiable need to accumulate despite knowing it is condemned to live within the sad boundary of the eternal anguish of incompleteness. LR





2020

Soñé abrazar tenebrosos sueños que se atestaban sobre láminas de cristal reflejando realidades absurdas. Al instante comprobé que en esas raras mesas camilla acontecían trances imposibles cuya refracción se quedaba a vivir para siempre en la fisonomía de sus espejos. Mientras el oscuro brazo de un pequeño prestidigitador surgido del más negro suelo lanzaba rodamientos con la única intención de hacer añicos el vidrio, otros estallaban solos, perforando tímpanos y haciendo crecer orejas. Mientras alguien volcaba una plomiza taza, el líquido derramado pagaba la ansiedad del «voyeur» con el condenado precio de la ceguera. Mientras una madre sorbía la leche del biberón preparado para su hijo, otras tendían pijamas infantiles, quedándose expectantes y a la espera hasta que el calor de algún brasero oculto lograra secarlos. LR

—

I dreamed of embracing dark dreams that crowded upon sheets of glass, reflecting absurd realities. At once I realized that, upon those strange tables, impossible trances took place, whose refraction remained forever inscribed in the physiognomy of their mirrors. While the dark arm of a small conjurer, emerging from the blackest ground, hurled ball bearings with the sole intention of shattering the glass, others burst on their own, rupturing eardrums and growing ears. As someone overturned a leaden cup, the spilled liquid paid the voyeur's anxiety with the condemned price of blindness. While a mother sipped from the bottle prepared for her child, others hung out children's pyjamas, remaining expectant and waiting until the heat of some hidden brazier might finally dry them. LR



ORÁCULO
Medidas variables
Resina de poliéster y collage

ORACLE
Variable dimensions
Polyester resin and collage



2020

EL IDIOTA
40 × 35 × 17 cm
Resina de poliéster

THE IDIOT
40 × 35 × 17 cm
Polyester resin



No importa el tono ni la sofisticada tipografía que grites, porque huele a silencio. Me resbalan las medallas de trascendencia que cuelgan de la solapa de tu lengua, porque los aullidos que nunca tiritaron ni jamás pisaron cactus alguno son gruñidos que hacen vibrar la urdimbre de unas deshilachadas sogas capaces de propalar nada. Mírate en el espejo: la flácida ganzúa de su demagogia golpea mi piel tatuando órbitas del mismo diámetro. LR

—

It does not matter what tone or sophisticated typography you shout—it smells of silence. The medals of transcendence hanging from the lapel of your tongue slide off me, for howls that have never trembled nor stepped on cactus are merely growls vibrating the weave of frayed ropes capable of propagating nothing. Look at yourself in the mirror: the flaccid picklock of its demagoguery strikes my skin, tattooing orbits of identical diameter. LR



2020

AUTORRETRATO DANDO DE BEBER A LOS FLAMENCOS
90 × 38 × 16 cm
Resina de poliéster y madera

SELF-PORTRAIT GIVING DRINK TO THE FLAMINGOS
90 × 38 × 16 cm
Polyester resin and woodAcrylic on wood

Aquel paseo por Altea terminó con premio. Sin saber por qué, alguien dejó olvidado o simplemente desechó un fragmento de madera apoyado en la pared de una pequeña ermita. Su presencia me enamoró al instante, porque soy de los que piensan que los objetos, como las personas, aunque testigos pasivos, acaban por impregnarse de la historia vivida. Cuando mis manos se abalanzaron a su encuentro fue cuando entendí que aquel leño de rara forma alada comenzaba a volarme el juicio, haciéndome delirar sobre su posible procedencia. Existen instantes fondeados por el dichoso destino que poseen esa taumatúrgica cualidad de convertir la razón en grieta, momentos que empapan y absorben la cordura despeñándola a cielos de azules insolubles. LR

—

That walk through Altea ended with a reward. Without knowing why, someone had left behind—or perhaps discarded—a fragment of wood resting against the wall of a small hermitage. Its presence captivated me instantly, for I am among those who believe that objects, like people, though passive witnesses, ultimately become imbued with the history they have lived through. When my hands rushed toward it, I understood that this strangely wing-shaped piece of timber was beginning to unsettle my mind, driving me to delirium over its possible origin. There are moments anchored by fortunate fate that possess the thaumaturgical quality of turning reason into fracture—moments that soak and absorb sanity, casting it into skies of insoluble blues. LR





2020



SÍSIFO
Medidas variables
Resina de poliéster y espejo

SISYPHUS
Variable dimensions
Polyester resin and mirror



No existe más roca, montaña o castigo que el espejo, porque frente a su reflejo nos quedamos sin posibilidad de refugio. No importa cómo te maquilles intentando embaucar al destino, porque las mochilas que el tiempo impone abaten el porvenir a golpe de rotación planetaria. Pero, por fortuna, hay caminos sin leyes de asfalto, esos en cuya magia habitan ángeles de un portentoso tacto. Bajo el dogma de su levadura química, el alma cataliza regalando esperanza y dicha. LR

—

There is no greater rock, mountain, or punishment than the mirror, for before its reflection we are left without the possibility of refuge. It does not matter how you adorn yourself in an attempt to deceive fate, for the burdens imposed by time strike down the future with each planetary rotation. Yet fortunately, there are paths beyond the laws of asphalt—places where angels of prodigious touch dwell; under the dogma of their chemical leaven, the soul catalyzes, offering hope and joy. LR

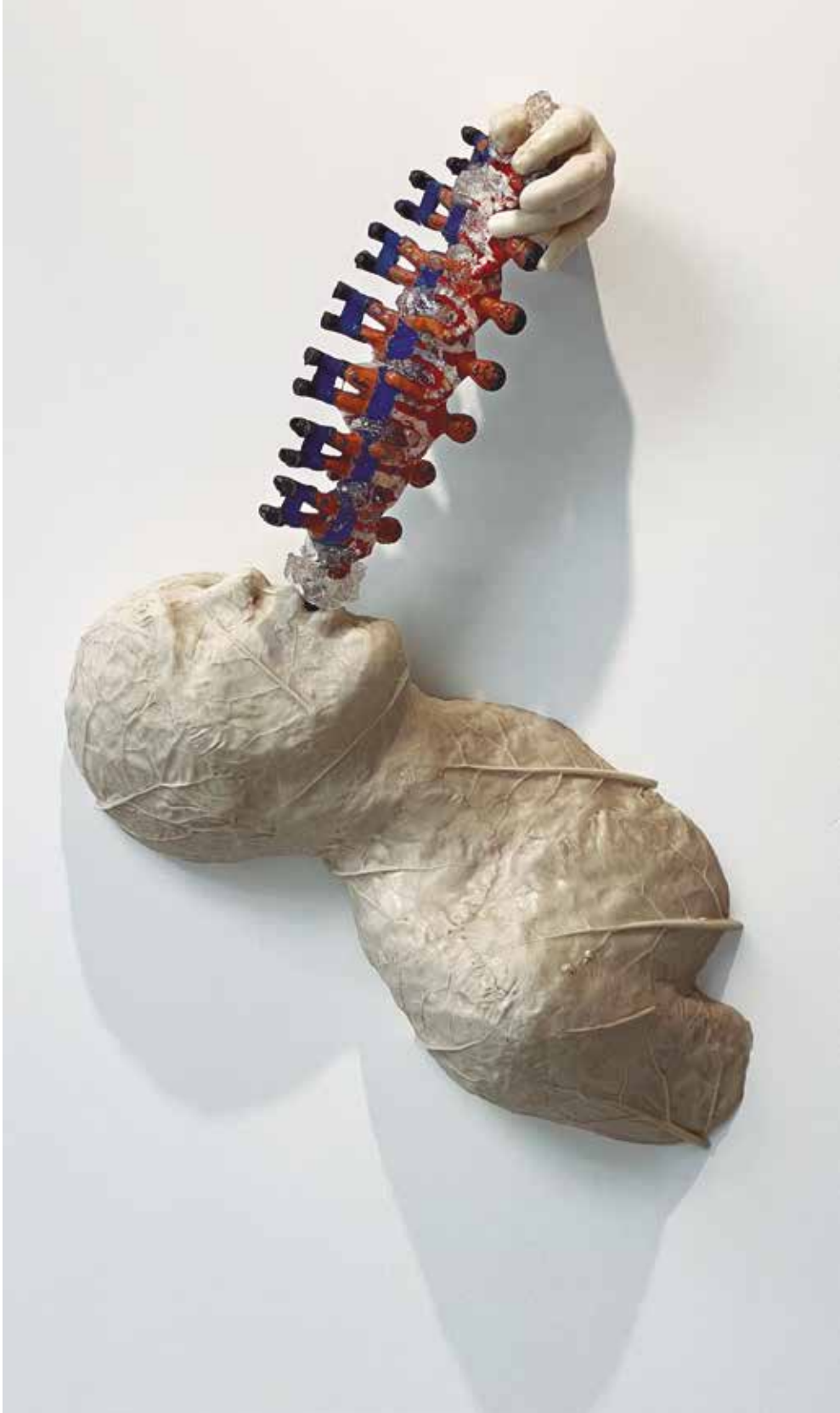




2021

ESPETO ROJIBLANCO
48 × 48 × 16 cm
Resina de poliéster y metal

RED-AND-WHITE SKEWER
48 × 48 × 16 cm
Polyester resin and metal



Mientras engullo rojiblancos a la orilla de una playa de la infancia, dejaré que su simiente empape el presente hasta tapizarme la piel donde germinó mi naturaleza. Solo así podré huir de las cuatro paredes que aprietan mi alma en este oscuro lugar. Somos construcciones cimentadas por el mortero de la niñez y, aunque las corrientes me arrinconen sobre un abismo de aislamiento, amarro en esa inocencia el único cabo de certidumbre que mantiene a flote mis huesos, porque el pasado es mi pastor, mi salida de emergencia, con Él nada me falta. LR

—

As I devour red-and-whites on the shore of a childhood beach, I will let their seed soak the present until it carpets my skin where my nature first germinated. Only then will I be able to flee the four walls that press my soul in this dark place. We are constructions cemented by the mortar of childhood, and though currents corner me on the edge of isolation, I tie myself to that innocence—the only rope of certainty that keeps my bones afloat. The past is my shepherd, my emergency exit; with Him, I lack nothing. LR

2022

Prudencio Acevedo Marín, apodado el Potencias, ingresó en esta penitenciaría el 23 de febrero de 1932 por un delito de hurto continuado. Era tal la enfermiza atracción que sentía por los cristales que cubrían los grandes relojes de péndulo antiguos que su incontrolable obsesión provocó que terminara por desvalijar más de un centenar de viviendas por toda la comarca. Prudencio pensaba que estos vidrios poseían la taumatúrgica cualidad de atesorar el secreto del tiempo en su seno, y que el hecho de almacenarlos lo convertía en un ser inmortal. Su destreza a la hora de extraer el cristal hacía que sus dueños no se percataran de la sustracción hasta que la limpiadora de la casa daba la voz de alarma. El porfiado control sobre el tiempo del que alardeaba el Potencias le hizo afilar tanto su megalomanía que llegó a subyugar no solo a sus compañeros presos, sino también a los guardias penitenciarios, incluido Lisardo García Andueza, director del presidio por aquellos años, haciéndoles creer que estaban delante del nuevo mesías. LR

—

Prudencio Acevedo Marín, nicknamed el Potencias, entered this penitentiary on February 23, 1932, for the crime of repeated theft. His pathological attraction to the glass covering large antique pendulum clocks was such that his uncontrollable obsession led him to plunder more than a hundred homes throughout the region. Prudencio believed that these panes possessed the thaumaturgical ability to store the secret of time within them, and that collecting them rendered him immortal. His skill in removing the glass meant that the owners often did not notice the theft until the house cleaner raised the alarm. His obstinate claim to control time sharpened his megalomania to such an extent that he subjugated not only fellow prisoners but also prison guards, including the director Lisardo García Andueza, making them believe they stood before a new messiah. LR

EL POTENCIAS,
68 × 42 × 36 cm
Resina de poliéster y cristal

EL POTENCIAS
68 × 42 × 36 cm
Polyester resin and glass



2023



COMULGATORIO
450 × 115 × 85 cm
Resina de poliéster y metal

COMMUNION RAIL
450 × 115 × 85 cm
Polyester resin and metal





Nuestro sino era obedecer y callar, acatar órdenes sin rechistar, aprender a ser adultos a golpe de acarrear unos sacos que pesaban más que nuestro menudo cuerpo. Al fondo de la oscura galería, el viejo minero acomodaba los fardos del mineral recién extraído sobre nuestra espalda. Entonces, recorriendo aquella gruta carburo en mano, mi único deseo era cruzar su degradada tonalidad hasta abandonar el negro que la invadía, porque, con solo atisbar el gris claro que emanaba su salida, la tranquilidad me recomponía. Una vez fuera, los depositábamos donde los más enclenques separaban los minerales. En cada descarga deseaba que esos malditos viajes apocaran mi justa corpulencia para poder hacer su trabajo, porque la envidia carcomía mis huesos al escucharlos entre unas risas espontáneas imposibles para nosotros, las pequeñas mulas de carga. Los sucios e intransigentes mayores que recogían nuestro carburo a la salida de la mina nos amenazaban con llevarnos a otras donde los niños se dedicaban a deshollinar unas tuberías cuyo reducido diámetro solo permitía el acceso de minúsculos cuerpos, haciendo que, al inhalar sus vapores, el tiempo transformara su genética dejándolos enanos para siempre. Venir al mundo significaba estar incapacitado, sordo, ciego y mudo. Denostados, éramos un ejército de nadas que a otros enriquecía, y mientras nuestro sudor ornamentaba el modernismo de sus fachadas, la vida arrebataba nuestras ilusiones pasándonos por encima. Todo cambió desde aquel sueño poblado de carburos y delicadeza, cuando una milicia de infantes en perfecta formación comenzó a estirar balcones al grito repetido de una sola palabra: justicia. LR

Our fate was to obey and remain silent, to follow orders without question, to learn to be adults by bearing loads heavier than our slight bodies. At the far end of the dark gallery, the old miner placed sacks of freshly extracted ore upon our backs. As I moved through that cavern, carbide lamp in hand, my only desire was to cross its degraded tonality and escape the blackness that engulfed it, for the mere glimpse of the pale grey emanating from its exit restored my calm. Once outside, we deposited the loads where the frailest separated the minerals. With each delivery I wished those cursed journeys would diminish my strength so that I might do their work, for envy gnawed at my bones as I heard them laugh—laughter impossible for us, the small beasts of burden. The filthy, unyielding elders who collected our carbide at the mine's exit threatened to send us to others where children were made to clean narrow pipes whose diameter allowed only tiny bodies to pass; breathing in their fumes would alter their growth, leaving them permanently stunted. To be born meant to be incapacitated—deaf, blind, and mute. Despised, we were an army of nothingness enriching others; while our sweat adorned the modernist façades of their buildings, life ran over us, stripping away our hopes. Everything changed after that dream filled with carbide and delicacy, when a militia of children in perfect formation began to stretch balconies while chanting a single word: justice. LR



2023

No me quedan pies para contarte por qué la humedad del suelo dibujó tal grieta en mis pequeñas suelas de carne que, en su cuero, se dibujaron a perpetuidad todas las cruces que una vida necesita. Y, aunque esa argamasa de tierra y agua esconda unos afilados guijarros que atraviesan regalando el dolor más inconmensurable, los crucifijos de tranquilidad en forma de pan y supervivencia son antídoto suficiente. LR

—

I have no feet left to tell you why the dampness of the ground carved such a crack into my small soles of flesh that, upon their skin, all the crosses a lifetime requires were inscribed forever. And although that mortar of earth and water conceals sharp pebbles that pierce, gifting immeasurable pain, the crucifixes of solace in the form of bread and survival are antidote enough. LR

LOS NIÑOS DEL “LAVAO”
300 × 200 × 15 cm
Resina de poliéster y metal

THE CHILDREN OF THE WASHHOUSE
300 × 200 × 15 cm
Polyester resin and metal







Uno de los quehaceres que realizaba con mi hermano durante la infancia era la ejecución de unas bisagras que acababan incrustadas en las estructuras convertibles metálicas que elaboraban por aquella época en la fragua heredada de mi abuelo. Las pequeñas piezas de dos tamaños diferenciados se enlazaban sobre el vástago del remache hasta conformar completamente su estructura. Para guardarlas, mi padre fabricó una serie de cajas de hierro donde se embutían a la perfección una vez introducidas y apiladas en forma y cantidad. Antes de su jubilación, y cuarenta años después, el destino me permitió recuperar y guardar dichas cajas, evitando así que acabaran siendo pasto del chatarrero de la ciudad. El destino ha decidido que, esas mismas cajas, se transformaran en vagonetas. Pasado y presente se ligan para cerrar el círculo. LR

—

One of the tasks I carried out with my brother during childhood was the making of hinges that were later embedded into the convertible metal structures produced at the forge inherited from my grandfather. The small pieces, in two different sizes, were linked onto the rivet shaft until their structure was complete. To store them, my father built a series of iron boxes in which they fit perfectly once inserted and stacked according to form and quantity. Before his retirement, and forty years later, fate allowed me to recover and keep those boxes before they ended up as scrap metal. Fate has now decided that those same boxes will be transformed into mine carts. Past and present intertwine to close the circle. LR

2023

LOS BENDECIDOS
Medidas variables
Resina de poliéster y madera

THE BLESSED
Variable dimensions
Polyester resin and wood




«La semilla es la palabra De Dios»
(Lucas 8:11

«La semilla es la palabra de Dios» (Lucas 8,11)

Cuando Juan el Bautista representó proféticamente al Mesías con una pala de aventar en la mano para separar el «trigo» de la «paja», también pensaba que esa santa madera con forma de horca y pala tenía la misteriosa capacidad de hacinar todas las incomprensiones respiradas por el alma para, así, darle serenidad a través de la caricia de la sagrada palabra. Entonces entendí que un hombre son todos los hombres, y que, al amparo del bienaventurado verbo, el montículo de conciencias que la existencia es capaz de encaramar tan solo supone la duna de un tránsito; porque allí donde habita el tacto de la esperanza nunca puede haber espacio para el desaliento cuando es la Resurrección quien aguarda. LR

—

"The seed is the word of God" (Luke 8:11)

When John the Baptist prophetically represented the Messiah with a winnowing fork in his hand to separate "wheat" from "chaff," he also believed that this sacred wood—shaped like a gallows and a shovel—held the mysterious capacity to heap together all the misunderstandings breathed by the soul, granting it serenity through the caress of the sacred word. Then I understood that one man is all men, and that under the shelter of the blessed verb, the mound of consciences that existence can heap up is merely the dune of a passage; for where the touch of hope dwells, there can be no space for discouragement when it is Resurrection that awaits. LR



2023

DÁDIVA
Medidas variables
Resina de poliéster

OFFERING
Variable dimensions
Polyester resin

Puñados de pasado que aprietan una memoria olvidada. Fragmentos de tiempo encapsulados en un gesto. Escenarios que flotan en las paredes hasta reventarse en pretéritas aristas. Liturgia de una química que abraza remotos episodios. Antigüedad oprimida hasta escurrirla en gotas de presente. Carthago Nova y minería licuada a golpe de teatros y caricias. Resina endurecida al punto de mármol mudando sus encarnadas venas en vetas de profundidad. Manos que exhuman laberintos temporales para inquirir respuestas. Arqueología injertada entre episodios de conmoción, luz y sorpresa. LR

—

Handfuls of past tightening a forgotten memory. Fragments of time encapsulated in a gesture. Scenarios floating along walls until bursting into former edges. Liturgy of a chemistry that embraces remote episodes. Antiquity pressed until it drips into drops of the present. Carthago Nova and mining liquefied through theatres and caresses. Resin hardened to the point of marble, shifting its incarnate veins into strata of depth. Hands that exhume temporal labyrinths to inquire after answers. Archaeology grafted between episodes of upheaval, light, and surprise. LR



2024

Déjame soñar, porque en ese lugar la quimera se hace realidad permitiendo trazar prodigiosas calzadas. Allí la protección tiene forma de yelmo rebosante de historia. Quizá, al escuchar esos relatos de pasado que susurran abrazando mi cabeza, pueda descubrir entre ellos el sonido del pespunte que signifique la respuesta y, así, vislumbrar el germen de todos los porqués que el destino me guarda. De manera inesperada, escuché una voz que surgió de aquella abigarrada muchedumbre, la cual anunciaba el secreto que mi piel tanto anhelaba conocer: rojo sangre, decía, ese será el color de tu camino. LR

—

Let me dream, for in that place the chimera becomes reality, allowing prodigious roads to be traced. There, protection takes the form of a helmet overflowing with history. Perhaps, by listening to those narratives of the past that whisper while embracing my head, I may discover among them the sound of a seam that signifies the answer, and thus glimpse the germ of all the reasons that fate holds for me. Unexpectedly, I heard a voice rise from that crowded multitude, announcing the secret my skin so longed to know: blood red, it said—that shall be the color of your path. LR

Le Chemain (El camino)
40 × 35 × 17 cm
Resina de poliéster

THE PATH
40 × 35 × 17 cm
Polyester resin



2025

MILAGRO KIWI
34 × 17 × 14 cm
Resina de poliéster, cristal y metal

KIWI MIRACLE
34 × 17 × 14 cm
Polyester resin, glass and metal





2025

PAPILLON (MARIPOSA)
72 × 57 × 12 cm
Resina de poliéster y metal

BUTTERFLY,
72 × 57 × 12 cm
Polyester resin and metal



Aunque tuviera claro que la tonalidad de «Murcia, piel y memoria» debía acercarse a la del imafronte de la catedral, una vorágine de dudas surgía sobre la elección del material que la escoltaría. Entre las montoneras de aquel deslucido anticuario parisino ocurrió el milagro, porque, en ese polvoriento e irrespirable lugar, algo emergió de la penumbra haciendo saltar todas las alarmas. Aquella oxidada y tosca mariposa creció sin el roce cariñoso de la sofisticación, pues la penuria e impericia de su ejecución la condenaron a vivir en la tristeza de un padecer que anquilosaba la herrumbre de su cuerpo con la penitencia de unas alas que jamás levantarían el vuelo. Gracias a la obsesión de aquel encuentro, encontré la clave de cuál sería ese material que acompañaría el trabajo que tenía entre manos, porque el molde de mis cuerpos necesitaba precisamente eso, un elemento que hablara de la inalterabilidad a través del tiempo. Por esta razón, decidí transformar el tosco hierro de aquel insecto en bronce, pues en el contraste entre lo pasajero de la carne y lo imperecedero del más noble metal hallé no solo la respuesta, sino también un desenlace que alivió con su esencia toda la incertidumbre que mi conciencia arrastraba. Haciendo virtud del defecto, devorando aquel indelicado trozo de hierro, los mil doscientos años de pasado que transitarían por la obra se nutrirían del alma indestructible que aquella desdeñada polilla llegó a susurrarme. LR

Although I was certain that the tonality of “Murcia, Skin and Memory” should approach that of the cathedral’s imafronte, a vortex of doubts arose regarding the material that would accompany it. Among the heaps of that dull Parisian antique shop, a miracle occurred: in that dusty, suffocating place, something emerged from the gloom, setting off every alarm. That rusted, crude butterfly had grown without the tender touch of sophistication; the poverty and clumsiness of its execution condemned it to dwell in the sadness of a suffering that ossified the rust in its body, burdened by wings that would never take flight. Thanks to the obsession born of that encounter, I found the key to the material that would accompany the work at hand: the mold of my bodies needed precisely that—an element that could speak of inalterability over time. For this reason, I decided to transform the coarse iron of that insect into bronze. In the contrast between the transience of flesh and the imperishability of the noblest metal, I found not only the answer but also a resolution that soothed the uncertainty my conscience carried. Making virtue of defect, devouring that unrefined piece of iron, the twelve hundred years of past that would traverse the work were nourished by the indestructible soul that that neglected moth came to whisper to me. LR

2025

Una inconcebible atracción surgió durante aquella visita al imafronte de la catedral de Murcia. Ocurrió durante su restauración y mientras los andamiajes tapizaban por entero su fachada, cuando, nada más llegar al segundo piso, una talla en piedra raída por el tiempo que representaba a Fernando III el Santo, padre de Alfonso X, noqueó mis emociones con un solo golpe de pupilas. Algo, en lo más profundo de mi ser, me susurró que aquel no sería un simple fugaz amor a primera vista, porque los hilos del dichoso destino acabarían por unirnos para siempre. La fuerza de aquella imagen se convertiría en el centro; quizá por el inusual y serpenteante escorzo que traslucía el movimiento de su columna; quizá por aquella amurallada ciudad que sostenía mágicamente y sin esfuerzo alguno sobre su mano izquierda, o quizá por la pasión de una terrosa mirada trazada por unos anómalos orificios que hundían la mía hasta escuchar nítidamente el eco que subía de la profundidad de sus pozos.

Aquella resonancia me suplicaba estirar las membranas de lo ignorado, porque la piel que nos limita vive su condena en un presidio llamado incomprensión. Me imploraba un tacto capaz de acariciar hasta romper la placenta de todas mis dudas, porque así, al despertar, podría llegar a respirar su perfume de certezas. En ese instante entendí que mis dedos debían estirar el paño de ceguera que el castigo de los huesos impone, porque, al rasgarse, salpicaría la pared del alma con las gotas del sudor de aceite que el hechizo de su terrizo y quieto ser sublima; con ellas disipé desconciertos dibujando este oráculo circular, cumpliendo así el evangelio de unas profecías humedecidas por la esperanza de un veredicto que tan solo el brillo del tiempo refugiado en unos ojos cincelados en roca es capaz de transpirar. LR

—

An inconceivable attraction arose during that visit to the cathedral's main façade in Murcia. It happened during its restoration, when scaffolding entirely covered the façade; as soon as I reached the second level, a time-worn stone carving depicting Ferdinand III the Saint, father of Alfonso X, struck my emotions with a single blow of its gaze. Something deep within me whispered that this would not be a fleeting love at first sight, for the threads of fate would ultimately bind us forever. The power of that image

became central—perhaps because of the unusual, sinuous contrapposto that suggested movement in the spine; perhaps because of that walled city he effortlessly held upon his left hand; or perhaps because of the passion of an earthen gaze traced through anomalous hollows that sank mine until I could clearly hear the echo rising from the depths of its wells.

That resonance pleaded with me to stretch the membranes of the unknown, for the skin that confines us serves its sentence in a prison called incomprehension. It implored a form of touch capable of caressing until rupturing the placenta of all my doubts, so that upon awakening I might breathe in its perfume of certainties. In that instant I understood that my fingers must stretch the cloth of blindness imposed by the punishment of bones, because when torn, it would splatter the wall of the soul with droplets of oily sweat sublimated by the spell of its earthen stillness. With them I dispelled bewilderment, drawing this circular oracle, thus fulfilling the gospel of prophecies moistened by the hope of a verdict that only the gleam of time, sheltered within eyes carved in stone, can exude. LR

AUGURIOS
23 × 17 × 13 cm
Resina de poliéster y cuerda

OMENS
23 × 17 × 13 cm
Polyester resin and rope



2025



EL UNGIDO
23 x 17 x 13 cm
Resina de poliéster, plástico y yeso

THE ANOINTED
23 x 17 x 13 cm
Polyester resin, plastic and plaster

Cuando Fernando III el Santo llegó al estudio, algo hizo temblar sin piedad todos mis huesos. Supe entonces que aquel instante de magia no sería algo efímero, porque, cada vez que mis ojos lo encontraban entre el caos de despojos que poblaban el lugar, el estremecimiento producía en mi alma el más inenarrable viaje. Quizá por eso sentía la necesidad constante de agarrarlo para mudarlo cerca de donde me encontrara.
Cierto día, al observarlo desde la distancia, vi que algo en él había cambiado, porque su rostro, sin entender por qué, terminó salpicado y oculto tras una gota del mismo yeso que usaba para hacer los moldes de mi cuerpo. Aunque el primer pronto fue abalanzarme hacia él para intentar desincrustarlo, el instinto me detuvo en seco, quizá por entender que aquella figura se había saciado de tanta mirada y necesitaba ocultarse de mí para volver a respirar la tranquilidad de la piedra en la que vivía sobre la fachada del imafronte. Supe entonces que así se quedaría para siempre, donde el dichoso azar hechiza, convirtiendo el error en virtud. LR

—

When Ferdinand III the Saint arrived at the studio, something shook all my bones mercilessly. I knew then that that moment of magic would not be ephemeral, for each time my eyes found him among the chaos of remnants populating the space, the tremor produced within my soul an indescribable journey. Perhaps for that reason I felt a constant need to grasp him and move him close to wherever I stood.
One day, observing him from a distance, I saw that something in him had changed: his face, for reasons I could not understand, had become splattered and concealed beneath a drop of the same plaster I used to cast molds of my body. Although my first impulse was to rush toward him and attempt to remove it, instinct stopped me abruptly—perhaps understanding that the figure had grown weary of so much looking and needed to hide from me in order to breathe again the calm of the stone in which it lived on the cathedral façade. I then knew it would remain that way forever, where chance casts its spell, turning error into virtue. LR

2025

NO ES
No es carne, sino química.
No es gesto, sino instinto.
No es oprimir, sino libertar.
No es estéril, sino herramienta.
No es vínculo, sino ternura.
No es tela, sino tiempo.
No es pliegue, sino alivio.
No es peso, sino réplica.
No es materia, sino credo.
No es imagen, sino huella.
No es mutilación, sino firmeza.
No es frío, sino brasa.
No es objeto, sino idea.
No es anomalía, sino espejo.
No es debilidad, sino esperanza.
No es artificial, sino hombre.
Y, aun siendo nada, mis ojos se agarran a su magia como puño al paño, porque solo lo inútil posee el don de estallar lo estéril de su sino, originando ese bendito sonido que desliza el alma hacia un misterioso camino de pliegues que solo entienden de salvación. LR

It is not flesh but chemistry.
Not gesture but instinct.
Not oppression but release.
Not sterile but tool.
Not bond but tenderness.
Not fabric but time.
Not fold but relief.
Not weight but echo.
Not matter but creed.
Not image but trace.
Not mutilation but firmness.
Not cold but ember.
Not object but idea.
Not anomaly but mirror.
Not weakness but hope.
Not artificial but human.
And even being nothing, my eyes cling to its magic like a fist to cloth, for only the useless possesses the gift of exploding the sterility of its fate, generating that blessed sound that slides the soul toward a mysterious path of folds that knows only salvation. LR

NO ES
180 × 16 × 42 cm
Resina de poliéster y tela

IT IS NOT
180 × 16 × 42 cm
Polyester resin and fabric



2025



MURCIA, PIEL Y MEMORIA
700 × 300 × 60 cm
Resina de poliéster y bronce

MURCIA. SKIN AND MEMORY
700 × 300 × 60 cm
Polyester resin and bronze





El auténtico peso de la obra no está en los miles de kilos que la conforman, sino en algo mucho menos tangible. Porque es en el inmaterial tonelaje emocional regalado por las más de ciento veinte personas de la sociedad murciana que han participado con la reproducción de sus manos lo que le otorga no solo el valor de lo singular, sino también de lo extraordinario. Cada uno de los recursos realizados en bronce tiene un porqué de la mano que lo sujeta, convirtiendo esas metáforas en un incontestable viaje afectivo.

En el centro de la obra encontramos las manos del alcalde José Ballesta: la izquierda agarra con firmeza el corazón de Alfonso X, mientras que la derecha sostiene una cápsula del tiempo que encierra un mensaje escrito de su puño y letra que habla de sus anhelos, de cómo le gustaría que fuera esa Murcia del futuro, la cual solo se podrá abrir dentro de cien años, justo cuando se conmemore el próximo centenario. Orbitando junto a ellas, observamos las manos del obispo y las del rector y el vicerrector de la Universidad de Murcia; de los diferentes presidentes de las cofradías de Semana Santa, la Agrupación Sardinera y la Federación de Moros y

Cristianos; de los encargados de los museos, la catedral, el club taurino y diversas fundaciones de la ciudad; también de cronistas, periodistas, profesores, maestros, psiquiatras, empresarios, diseñadores, escultores, filósofos, ecologistas, poetas, arquitectos, pintores, escritores, biólogos, abogados, restauradores, productores de teatro, ingenieros, políticos, catedráticos, deportistas, químicos, cardiólogos, cirujanos, amas de casa, cantantes, historiadores del arte, estudiantes, cocineros, arqueólogos, actores, directores de orquesta v cine junto a murcianos del presente con ascendencia judía, africana o belga. También encontramos las manos de representantes y usuarios de diferentes asociaciones como la Cámara de Comercio, el Banco de Alimentos, la Fundación Jesús Abandonado, Afacmur, Assido, Aladina v Albores.

De la obra surgen una serie de imágenes que albergan todo un barrido histórico e iconográfico de la ciudad. Salpicadas sobre ella, aparecen unas molduras perforadas por las ramas de un limonero que aluden a la magia de un fascinante viaje con olor a azahar. Diseminados sobre toda su extensión, también fecundan corazones en diferentes tamaños; algunos son pequeños, porque vivieron en el pasado y son observados desde el presente, formulándose como un recordatorio de veneración hacia todos los ausentes que con su pasión y esfuerzo lograron construir la Murcia de hoy.

La profunda magnitud de esta aventura llamada «Murcia, piel y memoria» se plantea como un legado del presente para las generaciones venideras. Aquí, el arte contemporáneo se convierte en catalizador de pasado, presente y futuro, y esto gracias a unos cuerpos ocultos por el velo del tiempo que resurgen estallando desde las paredes para devolver, a través de todo aquello que sus gestos atesoran, las bondades que han logrado brotar durante mil doscientos años de historia en una tierra cuya profundidad, seducción y belleza jamás entendieron de límite alguno. LR



The true weight of the work does not lie in the more than five thousand kilograms that compose it, but in something far less tangible: the immaterial emotional tonnage contributed by over one hundred and twenty members of Murcian society who participated by reproducing their hands. This is what gives the work not only the value of the singular but also the extraordinary. Each bronze element carries the purpose and presence of the hand that shapes it, turning these metaphors into an undeniable emotional journey.

At the center of the work are the hands of Mayor José Ballesta: the left hand firmly grasps the heart of Alfonso X, while the right holds a time capsule containing a handwritten message expressing his hopes and visions for the Murcia of the future—a message that will only be opened in a hundred years, on the occasion of the next centenary. Orbiting around them are the hands of the Bishop, the Rector and Vice-Rector of the University; the presidents of the various Holy Week brotherhoods, the Sardine Festival Association, and the Moors and

Christians Federation; heads of the city's museums, the cathedral, the bullfighting club, and multiple foundations; as well as chroniclers, journalists, professors, teachers, psychiatrists, entrepreneurs, designers, sculptors, philosophers, ecologists, poets, architects, painters, writers, biologists, lawyers, restorers, theater producers, engineers, politicians, academics, athletes, chemists, cardiologists, surgeons, homemakers, singers, art historians, students, cooks, archaeologists, actors, and orchestra and film directors, alongside contemporary Murcians of Jewish, African, or Belgian descent. In addition, the hands of representatives and users of associations such as the Chamber of Commerce, the Food Bank, Jesús Abandonado, Afacmur, Assido, Aladina, and Albores are included.

From the work emerge a series of images encompassing a sweeping historical and iconographic panorama of the city. Scattered across the piece are molded branches of lemon trees, evoking the magic of a fragrant journey with the scent of orange blossom. Hearts of various sizes are also dispersed throughout, some small because they belong to the past and are observed from the present, serving as a gesture of reverence for all those absent whose passion and effort built the Murcia of today.

The profound magnitude of this endeavor, called "Murcia, Skin and Memory", is conceived as a legacy from the present to future generations. Here, contemporary art becomes a catalyst linking past, present, and future—thanks to bodies hidden beneath the veil of time that resurface, erupting from the walls, returning through the gestures they contain the gifts and virtues that have blossomed over twelve centuries in a land whose depth, allure, and beauty have never known limits. LR





19

91

Del lenguaje de las piedras

José Martinez Calvo 1991

A veces ocurre que no se necesita nada más que una imagen para llegar a conocer la historia de alguien, de algo, o incluso del mundo. El artista hacedor de imágenes, suelo darnos tan solo, normalmente, alguna referencia más o menos exacta de la vida, pequeñas pistas de lo que ha sido o de lo que puede llegar a ser. Las menos de las veces, el artista consigue condensar la vida en una imagen, inventar el mundo nuevamente, en los escuetos y exactos límites de cada una de sus obras, adelantarnos en ellas sobre todo lo que inevitablemente llegará a acontecer y hasta entonces permanecía ignoto. Es eso lo que ocurre con el universo plástico de Lidó Rico, plagado de imágenes inquietantes, sugestivas y nuevas que nos muestran un mundo enigmático e imprevisible, rico y desconcertante, totalmente desconocido y, por tanto, novedoso. A través de ellas, tenemos noticias precisas del pasado, conciencia exacta del presente, certeza absoluta de lo que tiene que ser el porvenir.

Para la realización de su obra, Lidó Rico toma prestadas escasas referencias de la historia del arte. Apenas, la denominación de cuadros – para algunos, no del todo apropiada -, su vertiente utilitaria más elemental – objeto que se cuelga para ser contemplado y proporcionar placer y poco más. Tiene eso sí, cierta tendencia a infligir lo preestablecido, a desterrar los cánones y a derrumbar barreras que resulta común al arte de los últimos tiempos, o, mejor, a todo arte concreto que se adelanta a su tiempo rompiendo claramente con el pasado, abriendo totalmente el camino a un futuro ignorado hasta entonces, normalmente sorpresivo e inaceptado en principio, y que solamente con el paso de los años llegará a asumir completamente y obtendrá el “status” de clásico.

Irreverente en la técnica y un tanto iconoclasta. Lidó Rico no duda a la hora de liberar a sus cuadros de la esclavitud impuesta por las dos dimensiones tradicionales, al tiempo que elimina de ellos el clásico soporte o cualquiera de los elementos que caracterizan desde siempre a la pintura. Sus trabajos, de este modo, realizados además con materiales atípicos, resultan en principio, técnica y formalmente inusuales.

—

—

From the Language of Stones

José Martínez Calvo 1991

At times, nothing more than a single image is needed to come to know the story of someone, of something, or even of the world. The artist, as a maker of images, usually offers us only some more or less precise reference to life—small clues as to what has been or what may come to be. On rarer occasions, the artist manages to condense life into a single image, to reinvent the world anew within the concise and exact limits of each work, to anticipate within it all that will inevitably come to pass and until then remained unknown. This is what occurs in the plastic universe of Lidó Rico, filled with unsettling, suggestive, and new images that reveal to us an enigmatic and unpredictable world—rich and disconcerting, entirely unknown and, therefore, novel. Through them, we gain precise knowledge of the past, an exact awareness of the present, and absolute certainty of what the future must be.

In the making of his work, Lidó Rico draws on very few references from the history of art. Barely the designation of "paintings"—for some, not entirely appropriate—and their most basic utilitarian aspect: an object that is hung to be contemplated and to provide pleasure, and little more. He does, however, show a certain tendency to challenge what is pre-established, to banish canons and to dismantle barriers, something common to the art of recent times—or rather, to any true art that moves ahead of its time, clearly breaking with the past and fully opening the way to a future hitherto unknown, often surprising and initially rejected, and which only with the passage of years will be fully embraced and attain the status of the "classical."

Irreverent in technique and somewhat iconoclastic, Lidó Rico does not hesitate to free his works from the servitude imposed by traditional two-dimensionality, while also eliminating the classical support or any of the elements that have always defined painting. His works, moreover executed with atypical materials, thus appear at first technically and formally unusual.

La cera es la materia básica de su quehacer actual, el soporte en el que se insertan los elementos más diversos con los que crear su obra, o sobre el que los irá superponiendo de las formas más variadas y dispares, dando como resultado una suerte de sorprendentes collages tridimensionales formados con los más heterogéneos materiales – gran parte de ellos preexistentes y con su particular carga conceptual y elaborados conjugando las más inusitadas técnicas.

Pero, aunque en principio pudiera pensarse lo contrario, nada hay en el trabajo de Lidó Rico producto de la casualidad. No existen concesiones en sus cuadros y mucho menos a un falso espíritu epatante a la tan imperiosa como banal necesidad de sorprender que puede caracterizar a muchos de sus contemporáneos. Su pintura, de una total coherencia, es producto de la sinceridad, también de la necesidad y parte de una absoluta claridad de concepto. La sutileza, la ironía, la elegancia son principios que forman parte de su planteamiento inicial y que siguen perdurando en su resolución final, y a los que no resulta ajeno el sugerente juego de apariencias que las deformaciones producidas por las lentes utilizadas provocan, la exquisita conjunción de materiales, su limpieza de ejecución y el lirismo, exento de cualquier afectación, que preside la totalidad de su trabajo y que lo hace cercano a la idea expresada por los hermosas versos del " Salmo S. de Paul Valery:

En principio fue la sorpresa.
Y después vino el contraste
Luego surgió la oscilación
Con ella la distribución
Y después la pureza
Que es el Final.

—

—

Lidó Rico: "¡Como los dedos de la mano!"
Christine Fontaine 1992
¿Qué hacer con sus diez dedos?
Aquí nos enfrentamos a una pregunta que Lidó Rico ha sabido responder con numerosas creaciones, tan sorprendentes las unas como las otras, que van desde una ironía fortuita hacia una angustia controlada.

Wax is the basic material of his current practice—the support into which the most diverse elements are inserted in order to create his work, or upon which they are layered in the most varied and disparate ways, resulting in a kind of surprising three-dimensional collage composed of highly heterogeneous materials—many of them pre-existing and bearing their own conceptual charge—assembled through the combination of the most unusual techniques.

Yet, although it might at first seem otherwise, nothing in Lidó Rico's work is the product of chance. There are no concessions in his works, and even less to a false, sensationalist spirit or to the pressing yet banal need to astonish that may characterize many of his contemporaries. His work, of total coherence, is the product of sincerity, also of necessity, and arises from an absolute clarity of concept. Subtlety, irony, and elegance are principles that form part of his initial approach and persist in its final resolution, along with the suggestive play of appearances produced by the distortions of the lenses employed, the exquisite conjunction of materials, the clarity of execution, and a lyricism free from any affectation that governs the entirety of his work and brings it close to the idea expressed in the beautiful verses of the "Psalm S." by Paul Valéry:

> "In the beginning was surprise
> Then came contrast
> Then arose oscillation,
> With it, distribution,
> And then purity,
> Which is the End."

—

—

Lidó Rico: "Like the fingers of the hand!"

Christine Fontaine, 1992

What is to be done with his ten fingers?

Here we are confronted with a question that Lidó Rico has managed to answer through numerous creations—each as surprising as the next—ranging from a fortuitous irony to a controlled anguish.

Esta extraña relación que el artista mantiene con su mano pertenece a una interrogación común a los pintores de todo tiempo.

Géricault, por ejemplo, no dudó en otorgarnos la representación pictórica de su mano como único autorretrato verdadero.

Y las manos cerradas de Lidó Rico se traducen en signos que el artista nos ofrece sobre su trabajo. Su renuncia al gesto de pintar lo expresa inconscientemente mediante una separación de los dedos que ya no se ven unidos por la mano, sino que viven todos dentro de una presencia autónoma, obsesiva.

Si la mano de luz translúcida y luminosa de sus primeras obras ha desaparecido, ellas han dejado lugar a la mano "divina", esa que nos da la medida de todas las cosas: la dulzura y el sufrimiento, la pureza y el desprecio.

En esta nueva serie de esculturas-objetos, Lidó Rico abandona las variaciones sobre un elemento único para ofrecernos instalaciones que multiplican el efecto y le dan un sentido ritual. Acumulación de vasos azules que contienen en concentrado la energía de decenas de dedos en múltiples posiciones; frascos fosforescentes que guardan la presencia misteriosa e inmediata de los santos en las hornacinas de las iglesias. Símbolo del jarrón sagrado, del Santo Grial, irradian luz y fragmentos de vida. Lidó Rico se singulariza por su manera personal de crear la sorpresa y por su agudo sentido de la magia.

—

—

José Martínez Calvo 1992

La coherencia, la rotundidad, pocas veces van unidas a la hermosura, a la belleza. Casi nunca, además, cuando hablamos de arte, se encuentra todo ello en obras auténticamente de este tiempo, que eviten apoyaturas arqueológicas, revisiones, referencias más o menos manidas tomadas de prestado a la historia. Cuando esto ocurre, acontece como ahora una suerte de venturoso milagro, de profecía gozosa del tiempo que tiene que venir; del arte del próximo milenio.

—

This strange relationship that the artist maintains with his hand belongs to a question shared by painters of all times. Théodore Géricault, for example, did not hesitate to offer us the pictorial representation of his hand as his only true self-portrait.

And Lidó Rico's closed hands are translated into signs that the artist offers us about his work. His renunciation of the act of painting is unconsciously expressed through a separation of the fingers, which are no longer seen as united by the hand, but rather live within an autonomous, obsessive presence.

If the translucent, luminous hand of his early works has disappeared, it has given way to the "divine" hand—the one that gives us the measure of all things: gentleness and suffering, purity and contempt.

In this new series of sculptural objects, Lidó Rico abandons variations on a single element to present installations that multiply the effect and endow it with a ritual meaning. An accumulation of blue vessels containing, in concentrated form, the energy of dozens of fingers in multiple positions; phosphorescent jars that preserve the mysterious and immediate presence of saints in church niches. As symbols of the sacred vessel, of the Holy Grail, they radiate light and fragments of life. Lidó Rico stands out for his personal way of creating surprise and for his keen sense of magic.

—

—

José Martínez Calvo 1992

Coherence and forcefulness are seldom joined to grace, to beauty. Almost never, moreover, when we speak of art, do we find all of this in works that are truly of their time—works that avoid archaeological supports, revisions, or more or less worn references borrowed from history. When this does occur, it happens, as it does now, like a kind of fortunate miracle, a joyful prophecy of the time yet to come—of the art of the next millennium.

—

—

Poética de la distancia

Francisco Jarauta 1995

Si antes la obsesión giraba en torno a una idea, aprisionada por ella: la representación inicial de la mano y los dedos, reproducida mil y una veces, a veces en su mutilación ritual y explícita —como si se refirieran a una escritura suspendida—, otras, apareciendo en el umbral de una posible mutación, anunciada por la sombra del fuego que ilumina la obra como una antorcha hasta transformarla y así hacerla desaparecer, ahora, las nuevas obras que Lidó Rico presenta se orientan hacia una dirección más alegórica y narrativa, en el sentido de que introducen una serie de elementos que, si bien homogéneos desde el punto de vista de la composición, explicitan un concepto de escritura dominado por un límite que regula los diferentes aspectos de la obra con extremo rigor. En efecto, por un lado, la decisión sobre la serie de materiales —resinas, lentes, espejos, etc.— sugiere ahora la poética de la distancia, es decir, que reinventan un lugar desde el cual la mirada sacrifica la ilusión de la visión natural y se orienta mediante trucos y mediación. Desde otro punto de vista, la inscripción gráfica de referencias figurativas en las que se con-



Poetics of Distance

Francisco Jarauta 1995

Where once the obsession revolved around an idea—held captive by it—the initial representation of the hand and the fingers, reproduced again and again, sometimes in its ritual and explicit mutilation—as if referring to a suspended writing—at other times appearing on the threshold of a possible mutation, heralded by the shadow of fire that illuminates the work like a torch until it transforms it and thus makes it disappear; now the new works that Lidó Rico presents move toward a more allegorical and narrative direction. In the sense that they introduce a series of elements which, although homogeneous from the compositional point of view, make explicit a concept of writing governed by a limit that regulates the different aspects of the work with extreme rigor. Indeed, on the one hand, the choice of a series of materials—resins, lenses, mirrors, etc.—now suggests a poetics of distance, that is, they reinvent a place from which the gaze sacrifices the illusion of natural vision and instead orients itself through tricks and mediation. From another perspective, the graphic inscription of figurative references upon which the work concentrates suggests a moment of an impossible story, now withdrawn beneath the appearance of an imprint or optical illusion, thereby transferring it to the realm of dreams or to an invented one: a kind of serialized magical narrative in which the reader never manages to reconstruct the sequence—perhaps because it would be impossible.

There has been a constant in the work of Lidó Rico, a concept or aesthetic disposition that not only marks his language but also directs it toward permanent experimentation. It does not refer to the visual distance mentioned earlier, nor even to that irony that often accompanies his work, always at the edge of a balance so fragile that it could vanish at any moment, but rather to an idea of the time of things and of their vision.

It is as if he had made his own “c’est le désastre obscur qui porte la lumière” of Maurice Blanchot, illuminating it in a premonitory way, as though the instant of representation itself were a threat. It is the gaze that brushes against the abyss and that, not even in dreams, recognizes a safe place. Perhaps that is why Lidó

centra la obra sugiere un momento de una historia imposible, sustraída ahora bajo la apariencia de impresión o ilusión óptica, transfiriéndola así al mundo de los sueños o a uno inventado, una especie de relato mágico serializado en el que el lector nunca llega a reconstruir la secuencia, quizás porque sería imposible.

Ha habido una constante en la obra de Lidó Rico, un concepto o disposición estética que no solo marca su lenguaje, sino que también lo orientaliza hacia la experimentación permanente. No se refiere a la distancia visual que mencioné anteriormente; Ni siquiera esa ironía que suele acompañar su obra, siempre al límite de un equilibrio tan frágil que podría desvanecerse en cualquier momento, sino más bien una idea del tiempo de las cosas y de su visión.

Es como si hiciera suyo el «c'est le desastre obscur qui porte la lumière» de Blanchot y acabara iluminándolo de forma premonitoria, como si el instante de la representación fuera una amenaza. Es la mirada que roza el abismo y que, ni siquiera en sueños, reconoce un lugar seguro. Debe ser por eso que Lidó Rico insiste en la fragilidad interior de la obra y su representación. No hay ningún sistema de seguridad a mano. Y cuando la escritura se torna más narrativa, aparece la mediación del truco, ya sea gráfica o material, como si quisiera señalar la distancia. Si no, ¿qué otra cosa podría significar esta serie de artificios barrocos, ilusorios, que juegan a transparentar y velar, a modo de ofrenda y ocultamiento, como los breves instantes de una cámara de maravillas o cámara óptica, una historia contada? La protección de las lentes nos reconforta frente a la ilusión e inspira, una vez más, ese escepticismo que no ama precisamente lo evidente. Quizás esta sea la lección ética de Lidó Rico. Walter Benjamin lo había señalado en el drama barroco: «Las alegóricas son al reino del pensamiento lo que las ruinas son al reino de las cosas». Esta escritura de lo que fue o de lo que ya no puede ser recrea un laberinto de momentos e ilusiones en el que la pérdida y la dispersión de la unidad del mundo o de la historia se desplazan hacia una forma de representación alegórica que, como ya sabemos, es el alma inaccesible de las cosas y rige el sistema discursivo de la modernidad. Es precisamente lo alegórico lo que produce la línea superficial de lo fragmentario, es su discurso. De aquí, esta evasión y pasión representativa, gesto, delirio, invención de formas infinitivas, que, en conjunto, conforman otro orden de cosas en el que —como si se tratara de una sala de espejos— la mirada se pierde sin reconocer la verdad. Lo que nos queda, ciertamente, es el consuelo de la visión misma, suspendida aquí por la



Rico insists on the inner fragility of the work and of its representation. There is no safety system at hand. And when the writing becomes more narrative, the mediation of the trick appears—whether graphic or material—as if to signal distance. Otherwise, what else could this series of baroque, illusory artifices signify, playing at revealing and veiling, as offering and concealment, like the brief instants of a cabinet of wonders or an optical chamber, a story being told?

The protection of the lenses comforts us before the illusion and once again inspires that skepticism which hardly loves what is evident. Perhaps this is the ethical lesson of Lidó Rico. Walter Benjamin had already pointed this out in the baroque drama: “Allegories are to the realm of thought what ruins are to the realm of things.”

This writing of what was—or of what can no longer be—recreates a labyrinth of moments and illusions in which the loss and dispersion of the unity of the world or of history shift toward a form of allegorical representation which, as we know, is the inaccessible soul of things and governs the discursive system of modernity. It is precisely the allegorical that produces the surface line of the fragmentary; it is its discourse.

Hence this evasion and representational passion—gesture, delirium, invention of infinitive forms—which together shape another order of things in which—

mano que ofrece, que Lidó Ricó recrea e instala una y otra vez como alusión a esta obra. Quizás no todo arte sea representación.

—

—

La mano, la luz, fragmentos entrevistos
Francisco Javier San Martín 1996

[...] Por supuesto Lidó Rico no es un adepto duchampiano, aunque la componente surrealista, especialmente en lo que se refiere a las lentes y la luz como dispositivos manieristas de presencia y ocultación, de corrección o deformación, así como la propia manipulación de objetos, resulta un ingrediente clave en su obra. Por otra parte, en estas piezas hay un tipo de relación muy específica con el material y la manualidad: sin constituir un trabajo aséptico, en ellas tampoco predominan las huellas de la manipulación.

En todo ello encontramos la búsqueda de un equilibrio, así como un cierto alejamiento, un trabajo sutil de proporciones y de distancia: el molde, que es una huella de algo ausente, las fotografías, que aportan un relato previo, anónimo y fragmentado, como partículas de realidad entrevistas sólo un instante, o incluso el empleo del barniz o la tinta, que no aparecen dispuestos según un programa organizativo, sino simplemente vertidos, rellenando un contenedor.

En definitiva, el molde, el collage fotográfico y el vertido de los materiales líquidos indican esa distancia manual que Lidó Rico intenta hacer equidistante con el cerebro que preside su trabajo, como si la mano que trabaja -el artista- quisiera también oscurecerse y reenviar especularmente al pensamiento.

En estas obras aparece insistentemente la imagen de la mano cortada, una sinécdoque que habla de la presencia del ser humano a través de su ausencia. La mano es un indicio, la parte por el todo en la enunciación retórica, que indica elípticamente la totalidad, a la vez que con el efecto de la mutilación y la desmedida proliferación de las piezas en la pared introduce una dimensión inquietante. La mano cortada es un recurso frecuente en la literatura fantástica del XIX, abordado magistralmente,

like a hall of mirrors—the gaze loses itself without recognizing truth. What remains to us, certainly, is the consolation of vision itself, suspended here by the offering hand that Lidó Rico recreates and installs again and again as an allusion to this work. Perhaps not all art is representation.

—

—

The Hand, the Light, Glimpsed Fragments

Francisco Javier San Martín 1996

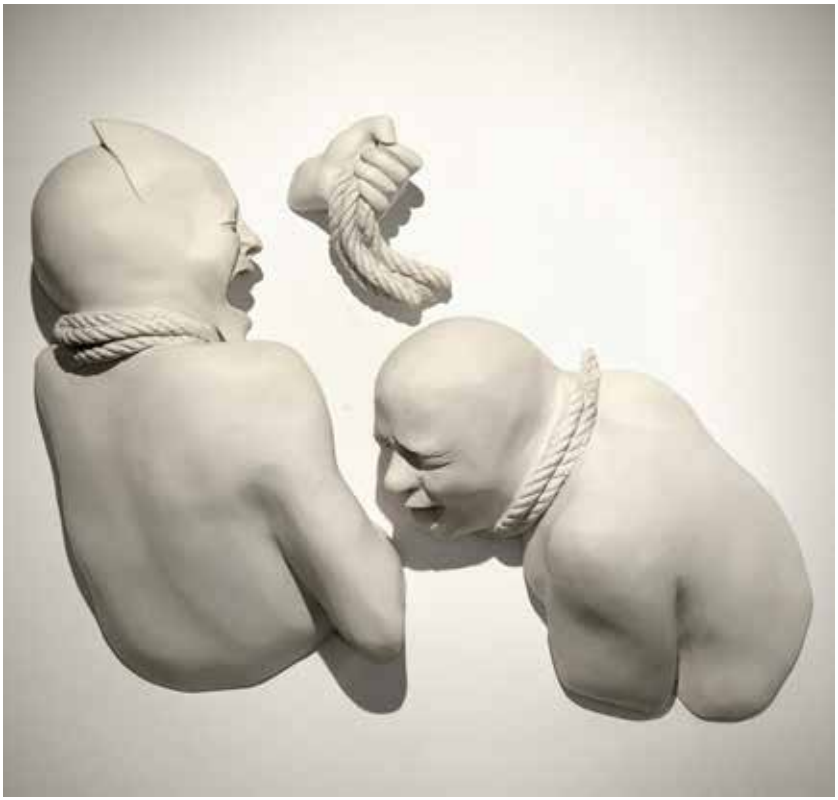
[...] Of course, Lidó Rico is not a Duchampian adherent, although the surrealist component—especially with regard to lenses and light as mannerist devices of presence and concealment, of correction or deformation, as well as the very manipulation of objects—constitutes a key element in his work. At the same time, these pieces establish a very specific kind of relationship with material and the manual process: without being aseptic works, neither do they foreground the traces of manipulation.

In all of this, we find the search for a balance, as well as a certain distancing—a subtle work of proportions and intervals: the mould, which is the imprint of something absent; the photographs, which provide a prior, anonymous and fragmented narrative, like particles of reality glimpsed only for an instant; or even the use of varnish or ink, which do not appear arranged according to any organizational program, but are simply poured, filling a container.

Ultimately, the mould, the photographic collage, and the pouring of liquid materials point to that manual distance which Lidó Rico seeks to maintain in equilibrium with the intellect that governs his work, as if the working hand—the artist—also wished to obscure itself and reflect back, specularly, toward thought.

In these works, the image of the severed hand appears insistently—a synecdoche that speaks of the presence of the human being through its absence. The hand is a sign, the part standing for the whole in rhetorical enunciation, elliptically indicating totality, while at the same time, through the effect of mutilation and

en su dimensión más asombrosa, por escritores franceses de final de siglo como Jean Lorrain o Gerard de Nerval. Sin embargo, estas manos cortadas, realizadas en resina transparente o coloreada, no parecen aproximarnos a los recursos de lo sobrenatural, a los aspectos más góticos de las ghost-stories, sino más bien a ese tacto leve e indescriptible de los objetos y situaciones cotidianas que Freud encontraba en los relatos de ETA Hoffmann, una inquietud cercana, palpable, basada en esa sensación de extrañeza que surge de nuestro propio paisaje doméstico. Hay una diferencia sustancial entre la percepción de las piezas individualizadas y el conjunto virtualmente inacabable de la instalación. No es sólo el efecto de multiplicidad y dispersión, de identidad y diversidad de cada una de ellas, sino el hecho de que cada uno de estos objetos obligan al espectador a una relación cercana, a un diálogo pormenorizado en el que se produce el misterio de la identificación con los motivos. Las pequeñas fotografías incrustadas o encerradas en los dispositivos ópticos son trampas que anuncian el relato, pero sólo ofrecen un destello, un fragmento aislado, un indicio...-cortado también, como la mano-,



the excessive proliferation of the pieces on the wall, introducing an unsettling dimension. The severed hand is a recurring motif in nineteenth-century fantastic literature, treated masterfully, in its most astonishing dimension, by fin-de-siècle French writers such as Jean Lorrain or Gérard de Nerval. Yet these severed hands, made in transparent or coloured resin, do not seem to bring us closer to the devices of the supernatural or to the more Gothic aspects of ghost stories, but rather to that faint and indescribable tactility of everyday objects and situations that Freud identified in the tales of E. T. A. Hoffmann—a nearby, palpable unease grounded in that sense of strangeness that arises from our own domestic landscape.

There is a substantial difference between the perception of the individual pieces and the virtually unending whole of the installation. It is not only a matter of multiplicity and dispersion, of the identity and diversity of each element, but also the fact that each of these objects compels the viewer into close engagement, into a detailed dialogue in which the mystery of identification with the motifs takes place. The small photographs embedded or enclosed within optical devices are traps that announce a narrative, yet offer only a glimmer, an isolated fragment, a clue—cut off as well, like the hand—that forces the viewer to reconstruct the map from which they have been extracted. These images are self-portraits, visions of the self, sleeping figures or figures in equilibrium. They are "encapsulated" photographs, though stripped of the critical drama that Darío Villalba introduced in his works of the 1960s, enclosed in a bubble, in a state of hibernation that renders them both intimate and, at the same time, inaccessible. The artist cuts the fragments, and it is the viewer who must reconstruct the imaginary puzzle from which they originate.

—

—

Your Body Is a Battlefield

Mara Mira 1998

Lidó Rico has undertaken with his body a Spartan phenomenological investigation. He constantly constructs vulnerable encounters with his irreducible self, leaving

que obliga al espectador a recomponer el mapa del que han sido extraídas. Estas imágenes son autorretratos, visiones de sí mismo, figuras durmientes o en equilibrio. Son fotografías "encapsuladas", aunque privadas de ese dramatismo crítico que Darío Villalba introducía en sus obras de los años sesenta, encerradas en una burbuja, en un estado de hibernación que las hace cercanas y, simultáneamente, inaccesibles. El artista corta los fragmentos y es el espectador quien ha de reconstruir el puzzle imaginario del que proceden.

—

—

Tu cuerpo es un campo de batalla

Mara Mira 1998

Lidó Rico ha entablado con su cuerpo una espartana investigación fenomenológica. Constantemente construye vulnerables encuentros con su irreductible yo, al dejar impreso sobre moldes de escayola las huellas de un -su- cuerpo al que somete a una tortura física brutal...

Estas " obras corporales" podrían ser tomadas como performances por su carácter de gesto efímero y por la convivencia de la ejecución junto al proceso, pero el trabajo de Lidó se desarrolla en un ámbito contaminado entre la escultura, la performance y la instalación,

Enfrentándose a su propio hecho artístico como a un continuo experimento solitario. Su discurso es el de los gestos condensados y dramatizados, un "ansia de vivir lo que todavía no es¨. Los personajes de Lidó tienen algo de beckettiano, enmudecidos a pesar de su emotividad incomunicable; atrapados en un mundo blanco de presencias fantasmales, terribles, violentas y convulsas, a merced de tumultuosas pasiones, prontas al exceso. Lidó convoca un mundo desnaturalizado que sólo obedece al reclamo de los impulsos, donde se diluye cualquier vestigio de autocontrol. Su rectificación de los límites atañe también al espacio, "nuestro cuerpo no está ante todo en el espacio: es del espacio" que diría Merleau-Ponty. Así nunca sabemos si su histriónica presencia se adentra en la pared o surge de ella, emergiendo y desapareciendo en histérica tortura. Las blancas resinas, finalmente convertidas en protagonistas absolutas, buscan y atrapan

the traces of a—his—body impressed upon plaster molds, a body he subjects to brutal physical torture.

These "bodily works" could be taken as performances because of their character as an ephemeral gesture and because of the coexistence of execution and process. Yet Lidó's work unfolds in a hybrid territory contaminated by sculpture, performance, and installation, confronting his own artistic act as a continuous solitary experiment.

His discourse is that of condensed and dramatized gestures, an "urge to live what is not yet." Lidó's characters have something Beckettian about them—muted despite their incommunicable emotional intensity—trapped in a white world of ghostly presences, terrible, violent, and convulsive, at the mercy of tumultuous passions prone to excess. Lidó summons a denaturalized world that obeys only the call of impulses, where any vestige of self-control dissolves.

His redefinition of limits also concerns space itself: "our body is not primarily in space; it is of space," as Maurice Merleau-Ponty would say. Thus we never know whether his histrionic presence penetrates the wall or emerges from it, appearing and disappearing in hysterical torment. The white resins, ultimately transformed into the absolute protagonists, seek and capture an intentionality tending toward the realm of transcendental experience, as if materializing the Husserlian cry—"to the things themselves!"—in a continuous present that resignifies its mysterious reality.

—

—

The Showerers

Gloria Moure 1999

Not long ago, a philosopher friend of mine wondered who might be considered the prophet of the century now drawing to a close. His opinion wavered between Nietzsche and Kafka, yet I detected in his writing a certain tendentious bias toward the former, perhaps rooted in a melancholic desire with which I quickly found myself identifying, faced with the chilling prospect of the Kafkaesque

una intencionalidad tendente al mundo de la experiencia trascendental, como si se materializaran al grito husserliano ¡a las cosas mismas! en un presente continuo que resignifica su misteriosa realidad.

—

—

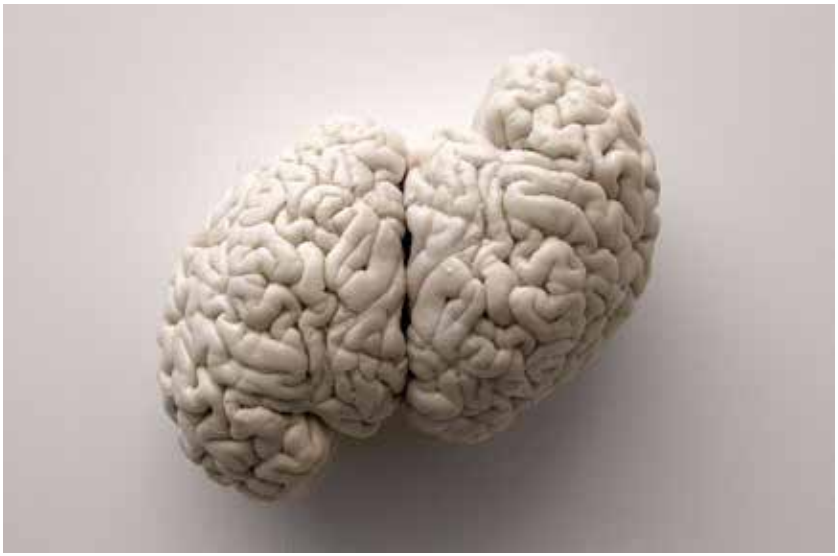
Los Duchadores
Gloria Moure 1999

Hace poco, un filósofo amigo se preguntaba sobre quién era el profeta del siglo que se acaba. Su opinión oscilaba entre Nietzsche y Kafka, pero detecté en su escrito un cierto sesgo tendencioso hacia el primero, tal vez enraizado en un deseo melancólico, con el cual me sentí identificada con premura ante el panorama gélido de la alternativa kafkiana, cuya pertinencia había de reconocerse. En efecto, prefería la militancia airada, partisana y persistente contra el poder del discurso, que sucumbir sin saber localizar al enemigo, ni mucho menos detectar sus fragilidades. Sin embargo, a pesar de mis querencias contraculturales convine en que mi amigo tenía razón, pues la neutralidad del aparato administrativo austro-húngaro se quedaba en nada al lado del aséptico "pensamiento único" actual, que domina medios y formas, que obvia la necesidad de contenidos y puebla la comunidad de lotófagos insensibles, cuya identidad ya no está fraccionada, sino que simplemente no existe. Resultado: el predominio de la conjura de los necios por encima de cualquier conspiración, convertidos todos ellos en aliados objetivos, sin perseguir apenas fin alguno digno de mención.

Por otra parte, y en tremendo contraste, no hago más que congratularme por las excelencias del panorama intelectual y artístico, porque pienso que nunca antes en mi vida profesional he vivido una situación más libre ni en la humanística, ni en la ciencia, ni en el arte. Es como si la libertad absoluta de conocimiento y el consecuente ámbito poético infinito estuviesen ahí, a la vuelta de la esquina, para ser asumidos y ejercidos con pasión y sin descanso. Es más, la modernidad, a costa de casi perecer, ha demostrado que la única salida viable de supervivencia digna y consistente, es entremezclarse poéticamente con la realidad, siendo desde luego arte y parte, a fin de redescribir continuamente el sentido de nuestras

alternative, whose pertinence had to be acknowledged. Indeed, I preferred an angry, partisan, and persistent militancy against the power of discourse to succumbing without being able to locate the enemy, much less detect its weaknesses. However, despite my countercultural leanings, I conceded that my friend was right, for the neutrality of the Austro-Hungarian administrative apparatus pales in comparison to the aseptic "single thought" of our time, which dominates media and forms, dispenses with the need for content, and populates the community with insensitive lotus-eaters whose identity is no longer fragmented but simply nonexistent. The result: the predominance of the confederacy of dunces over any conspiracy, all of them transformed into objective allies, scarcely pursuing any aim worthy of note.

On the other hand, and in stark contrast, I can only express my satisfaction with the excellence of the intellectual and artistic landscape, for I believe that never before in my professional life have I experienced a freer situation in the humanities, science, or art. It is as if the absolute freedom of knowledge and the resulting infinite poetic field were there, just around the corner, ready to be embraced and exercised with passion and without rest. Moreover, modernity, at the cost of nearly perishing, has shown that the only viable path to a dignified and consistent survival is to intermingle poetically with reality, becoming both agent and participant, in order to continually redescribe the meaning of our existence.



existencias.
¿Será esta paradoja conformada por la violencia kafkiana y el descubrimiento definitivo y simultáneo de la creatividad humana, la causante del renacer de la estética de la crueldad que percibo por muchas partes, sobre todo en las generaciones más jóvenes? No lo sé, pero es muy probable que sí. He de confesarles, en cualquier caso, que me ha chocado y mucho el giro antropomórfico y violento que Lidó Rico configura en su obra más reciente. Muerte, éxtasis, culpabilidad, autolesión e incluso descomposición y laceración, empapan con quirúrgica frialdad la densa conjunción de metáforas, que activa el espacio expositivo. Emergiendo de las paredes a diversas alturas, figuras en hiper-expresiva con-torsión, junto a segmentos de mobiliario o útiles diversos, parecen completar al otro lado del espejo, como si lo que percibiéramos fuera la textura interior de las epidermis y de las superficies, a modo de un traje vuelto del revés, accidentes, espasmos o agresiones. Ciertamente los visitantes estarían en una especie de espacio en negativo o de números imaginarios, para buscar un símil matemático. De ahí que Lidó conforme una atmósfera de materialismo crítico, cercano al perceptor por sus terribles expresiones suspendidas en el instante, pero absolutamente ajeno por la inaprensibilidad que sugieren las texturas y la característica protuberante de las figuras respecto al plano del muro. La cuidada distribución de las figuras y objetos exorciza cualquier devaneo escenográfico, que hubiera sido imperdonable, dada la evidencia y la densidad expresivas de los motivos. Todo lo contrario, la dispersión en alzada y el continuo contrapunto entre zonas de acumulación de piezas y áreas apenas salpicadas por las imágenes emergentes, otorgan una unidad al conjunto de la exposición que obvia cualquier búsqueda de tramas o anécdotas narrativas.

La manivela que actúa sobre un molinillo de cuerda, recuerda la cuidadosa ambigüedad de las ceras y plásticos translúcidos de formas simples, concatenados con diminutas imágenes, figurillas y objetos de hace unos años. La conexión con las vasijas repletas de dedos de resina parece obvia pero pienso que no lo es en absoluto. En ambos tipos de creación prevalecía la infinidad polisémica de los signos sobre cualquier identificación. Esa polisemia se exacerbaba aún más en las lupas y bombillas manipuladas con barnices y tintas, que resguardaban como relicarios ambarinos, fotografías anónimas, privilegiadas en aquellos extraños camafeos. Todas estas obras surgían en el territorio de lo inexpresable, allí en el borde de lo decible, donde se siente sin pensar pero se intuye materialmente.

Is this paradox—shaped by Kafkaesque violence and the definitive and simultaneous discovery of human creativity—the cause of the resurgence of an aesthetics of cruelty that I perceive in many places, especially among younger generations? I do not know, but it is highly probable. In any case, I must confess that I have been deeply struck by the anthropomorphic and violent turn that Lidó Rico has configured in his most recent work. Death, ecstasy, guilt, self-harm, and even decomposition and laceration permeate, with surgical coldness, the dense conjunction of metaphors that activates the exhibition space. Emerging from the walls at varying heights, figures in hyper-expressive contortion, together with fragments of furniture or various implements, seem to complete, on the other side of the mirror, accidents, spasms, or aggressions, as if what we perceived were the inner texture of epidermises and surfaces, like a garment turned inside out. Visitors thus find themselves in a kind of negative space, or among imaginary numbers, to invoke a mathematical simile. Hence Lidó constructs an atmosphere of critical materialism, close to the viewer through those terrible expressions suspended in time, yet utterly alien due to the elusiveness suggested by the textures and the protruding quality of the figures in relation to the plane of the wall. The careful distribution of figures and objects exorcises any scenographic indulgence, which would have been unforgivable given the evident expressive density of the motifs. On the contrary, the vertical dispersion and the continuous counterpoint between areas of accumulation and zones scarcely punctuated by emerging images confer a unity upon the exhibition as a whole that renders any search for plot or anecdotal narrative superfluous.

The handle that operates a wind-up grinder recalls the careful ambiguity of the translucent waxes and plastics of simple forms, combined with tiny images, figurines, and objects from earlier years. The connection with the vessels filled with resin fingers may seem obvious, but I believe it is not so at all. In both types of work, the infinite polysemy of signs prevailed over any fixed identification. This polysemy was further intensified in the magnifying glasses and light bulbs manipulated with varnishes and inks, which, like amber reliquaries, safeguarded anonymous photographs, privileged within those strange cameos. All these works emerged in the territory of the ineffable, there at the threshold of the sayable, where one feels without thinking yet intuits materially. Now we find ourselves on the other side, where the voyeur does not gain access, perhaps because raw

Ahora estamos en el otro lado, donde el "voyeur" no accede, tal vez porque la violencia cruda destruye los signos. Como instrumentos de creación y de libertad que son. La violencia no permite redescripciones porque cercena cualquier intento poético. Por eso Lidó traslada en este caso la ambigüedad del juego de materiales y de imágenes a la composición global del espacio expositivo. Para hacernos, así, percibir la agresión desde el interior de la conciencia de los agredidos. Creo que la paradoja señalada al principio era la apropiada. La vida, o es arte o es violencia. Lidó Rico no deja mucho margen para evasivas.

—

—

Agonía Interior

Javier Hernando Carrasco 2002

A lo largo de los años sesenta y setenta dos de los máximos representantes del arte comprometido en España: Rafael Canogar y Juan Genovés, realizaron numerosísimas obras a medio camino entre la pintura y la escultura —de hecho, la crítica de la época acuñó la expresión escultopintura para definirlas—. Consistían en figuras tridimensionales que salían literalmente de un lienzo, que avanzaban hacia adelante hasta que en un momento determinado quedaban congeladas. Así, y en función de la posición habida en el instante de la detención de su avance, se convertían en bajos, medios o altorrelieves. Formas invariablemente negras, sin apenas definición de sus rostros que, en su anticipación al soporte pictórico, en su huída de aquél —otro espacio de profunda oscuridad—, simbolizaban el pavor generado por la represión franquista. Casi siempre los sentimientos de desesperación se evidenciaban a través de la gestualidad corporal, en especial de los brazos que, lanzados hacia adelante, expresaban con absoluta evidencia, como las Magdalenas de los pintores del Trecento italiano, el pavor y la ira desatada en aquellas situaciones. El cuerpo humano exteriorizaba por tanto el sentimiento de temor.

El final de la dictadura parecía propiciar el final del cuerpo torturado. Lo sería en razón del nuevo orden político, Sin embargo, el cuerpo recuperará su protagonismo en las últimas décadas del siglo al convertirse en el lugar donde se dirimen algunas de las principales amenazas que acosan al hombre de nuestros días. "Tu cuerpo es un campo de batalla", sentenció Barbara Kruger en una de

violence destroys signs, which are instruments of creation and freedom. Violence does not allow for redescriptions because it severs any poetic attempt. For this reason, in this case, Lidó transfers the ambiguity of the interplay between materials and images to the overall composition of the exhibition space, allowing us to perceive aggression from within the consciousness of the assaulted. I believe that the paradox mentioned at the outset was the appropriate one. Life is either art or violence. Lidó Rico leaves little room for evasion.

—

—

Inner Agony

Javier Hernando Carrasco 2002

Throughout the 1960s and 1970s, two of the foremost representatives of politically engaged art in Spain, Rafael Canogar and Juan Genovés, produced numerous works situated midway between painting and sculpture—in fact, critics of the time coined the term sculptopainting to define them. These works consisted of three-dimensional figures that literally emerged from the canvas, advancing forward until, at a given moment, they were frozen in place. Thus, depending on the position at the instant their movement was halted, they became low, mid, or high reliefs. Invariably black forms, with scarcely defined facial features, which, in their anticipation of the pictorial support and their flight from it—another space of profound darkness—symbolized the terror generated by Francoist repression. Almost always, feelings of despair were conveyed through bodily gesture, especially through the arms which, thrust forward, expressed with absolute clarity—like the Magdalens of Trecento Italian painters—the fear and unleashed rage of those situations. The human body thus externalized the feeling of dread.

The end of the dictatorship seemed to herald the end of the tortured body, as a result of the new political order. However, the body would regain its prominence in the final decades of the century as it became the site where some of the principal threats facing contemporary humanity are contested. “Your body is a battleground,” declared Barbara Kruger in one of her works. New diseases, debates surrounding sexual or ethnic identity, the ambiguity of the cyborg—among other issues that confront us today—are indeed negotiated upon the body. For this reason, the body has become

sus obras. Las nuevas enfermedades, los debates sobre la identidad sexual o étnica, la ambigüedad del cybor, por citar sólo algunos de los problemas que nos acosan en este tiempo, se dirimen en efecto sobre el cuerpo. Por eso el cuerpo se ha convertido para muchos artistas en algo más que un soporte sobre el que desarrollar su discurso; se ha convertido, por ejemplo, en Orlan, en un tejido de transformación. El cuerpo artístico invade y suplanta al cuerpo real.

Valga este prólogo para situar el trabajo de Lidó Rico, un artista que también centra en el cuerpo, como icono, pero también como soporte, su acción creadora. En efecto, su propio cuerpo constituye la materia icónica de sus creaciones al utilizarlo como molde de las mismas. Desde este punto de vista, su trabajo, al convertirse en una permanente reproducción de sus formas corporales, podría conducirnos a pensar que se trata de un ejercicio personal, casi narcisista. Sin embargo, los resultados de aquél los aleja inequívocamente de tal posición. Porque Lidó Rico se sirve de su cuerpo para expresar estados de dolor, de angustia, que además no se refieren a sí mismo, sino a un sujeto genérico: el hombre de nuestros días. Hay, por tanto, una complicidad con el entorno, o sea, un compromiso como el que adquirieran los artistas del franquismo, si bien las circunstancias de esta época, tan diferentes, imponen discursos distintos. Ya no se trata de evidenciar las conductas abiertamente represivas del poder sino el estado de desintegración que acoge al individuo en esta sociedad postindustrial. El dolor puede ser físico, pero casi siempre es espiritual. La incomunicación y el desarraigo difícilmente pueden ser contrarrestados con las manifestaciones de gregarismo masivo cada vez más abundantes. El sujeto vive trágicamente su realidad. Para muchos es un drama material, para otros psicológico.

Los personajes de Lidó Rico, literalmente vomitados por cañerías, enredados en insalvables ataduras o simplemente ocupados en actividades convencionales, constituyen otras tantas dramáticas expresiones de la violencia que atenaza al individuo de nuestros días, la verdadera faz que se esconde tras las ostentosas apariencias de felicidad, de alegría. El auténtico rostro de tantas existencias infelices. Parece que, por diferentes razones, el hombre está condenado a soportar un discurrir vital desdichado; parece no haber un momento de receso, una tregua en la acumulación de desdichas que permita un relajamiento espiritual. No puede ser casual que estas representaciones de Lidó Rico compartan tantas cosas

for many artists something more than a mere support on which to develop their discourse; it has become, for example in Orlan, a fabric of transformation. The artistic body invades and supplants the real body.

This introduction serves to situate the work of Lidó Rico, an artist who likewise centers the body, both as icon and as support, in his creative action. Indeed, his own body constitutes the iconic material of his creations, as he uses it as a mold for them. From this perspective, his work—becoming a constant reproduction of his bodily forms—might lead one to think it is a personal, almost narcissistic exercise. However, the results unequivocally distance it from such a position. For Lidó Rico uses his body to express states of pain and anguish that do not refer to himself, but rather to a generic subject: the human being of our time. There is, therefore, a complicity with the environment, that is, a commitment akin to that assumed by artists during the Franco regime, although the circumstances of this era, so different, demand distinct discourses. It is no longer a matter of exposing overtly repressive conduct of power, but rather the state of disintegration that envelops the individual in this post-industrial society. Pain may be physical, but it is almost always spiritual. Incommunication and uprootedness can hardly be countered by the increasingly frequent manifestations of mass gregariousness. The subject lives their reality tragically. For many, it is a material drama; for others, a psychological one.

The figures of Lidó Rico—literally vomited through pipes, entangled in insurmountable bindings, or simply engaged in conventional activities—constitute a series of dramatic expressions of the violence that grips the individual today, the true face hidden behind ostentatious appearances of happiness and joy. The authentic face of so many unhappy existences. It would seem that, for different reasons, human beings are condemned to endure an unfortunate course of life; there appears to be no respite, no truce in the accumulation of misfortunes that would allow for spiritual relief. It cannot be coincidental that these representations by Lidó Rico share so much with those of the Franco-era artists mentioned earlier, not only in their manner of depiction—Rico's proposals are also sculptopaintings—but also in their recourse to the desperate cry, which in his case is always a cry of immense pain. His imprisoned figures acquire an even greater dramatic intensity by being placed directly on the wall, which increases their sense of realism by dispensing with the pictorial frame that remained in the works of Canogar and Genovés. Whereas in the latter the space

con las de los artistas del franquismo a los que aludía al principio, no sólo por su coincidencia en la manera de plasmarlo —también las propuestas de Lidó Rico son escultopinturas— sino por el recurso al grito desesperado que, en su caso, es siempre grito de inmenso dolor. Sus prisioneras figuras adquieren un mayor tono de dramatismo al estar situadas directamente sobre el muro, lo que incrementa su grado de verismo al soslayar la referencia al marco pictórico que mantenían las de Canogar.

Por lo que respecta a la primera idea, el modelado de la imagen constituía para Miguel Ángel una operación de liberación, como si la figura estuviese atrapada en el bloque pétreo que la gubia se encargaba de liberar; una liberación semejante a la que Giuseppe Penone lleva a cabo con los troncos de árboles, buscando también mediante la supresión de las capas superpuestas la estructura primera. Cuando en algún caso Miguel Angel no pudo concluir su operación liberadora: en los esclavos especialmente, la figura semi liberada mantuvo un combate tan inacabable como tenso con esa masa a la que irremediablemente ha quedado unido para siempre. Así, lo que fue consecuencia de unas circunstancias no previstas propició un valor suplementario, pero capital a la postre, en la escultura del artista florentino. Las figuras de Lidó Rico mantienen ese combate de otra forma, ya que la materia que las atenaza es mucho más imperceptible, aunque no menos mortificante: el muro. Incluso el marcado contraste entre la lisura de ese soporte y la retórica complejidad de las formas que sobresalen del mismo: enrevesadas en sus gesticulaciones, audaces en su explosión cromática, amenazantes en sus alaridos, transmiten una sensación de impotencia con una fuerza tan consistente como la de los esclavos de Miguel Ángel. Las figuras de Lidó Rico no son consecuencia de una liberación de la materia, pero su adherencia al muro, su condición de altorrelieves, establece un pulso virtual como el mismo. Por lo que respecta al otro elemento, el dolor, éste era considerado por Miguel Ángel como el eje de la experiencia creadora, como el elemento que redime a la materia de su condición y la convierte en elemento escultórico. El propio artista se autorredimía en dicha operación. Para Lidó Rico el dolor tiene además un aspecto físico al convertir el proceso de elaboración de la obra en una verdadera performance. Embadurnado una y otra vez para la consecución de los diferentes moldes que requiere la confección de sus esculturas, el artista transmite, plasma sus sensaciones físicas que en su elaboración

of origin did not constitute a true constraint (since it was the pursuit by repressive agents that provoked their panic), in Lidó Rico's work the threat is invisible, as the source of pain lies within the individual. Thus, the wall becomes the material support of aggression, a space of confinement. The titanic efforts to detach themselves only intensify their suffering. It is here that the expressive key of this work resides, allowing comparison—as I have done elsewhere—with the most dramatic proposals of the sculpture of Michelangelo, extendable to the most exalted sculptors of the Baroque such as Gian Lorenzo Bernini or Francesco Mochi. Yet this neo-Baroque identity in Lidó Rico's sculpture above all embraces the Michelangelesque idea in a double sense: the creative experience as liberation of matter and as an act of pain.

Regarding the first idea, for Michelangelo the modeling of the image constituted an operation of liberation, as if the figure were trapped within the stone block that the chisel set free; a liberation similar to that carried out by Giuseppe Penone with tree trunks, likewise seeking, through the removal of superimposed layers, the original structure. When, in some cases—particularly the Slaves—Michelangelo was unable to complete this liberating operation, the semi-liberated figure maintained an endless and tense struggle with the mass to which it remained irreversibly bound. Thus, what arose from unforeseen circumstances ultimately conferred a supplementary, yet crucial value on the Florentine artist's sculpture. Lidó Rico's figures maintain this struggle in another way, since the matter that binds them is far more imperceptible, though no less mortifying: the wall. Even the marked contrast between the smoothness of this support and the rhetorical complexity of the forms that protrude from it—intricate in their gestures, bold in their chromatic explosion, threatening in their cries—conveys a sense of impotence as powerful as that of Michelangelo's slaves. Lidó Rico's figures are not the result of a liberation from matter, but their adherence to the wall, their condition as high reliefs, establishes a virtual tension akin to it. As for the second element, pain, it was considered by Michelangelo as the axis of the creative experience, the element that redeems matter from its condition and transforms it into sculpture.

The artist himself was self-redeemed in this operation. For Lidó Rico, pain also has a physical dimension, as he turns the process of creating the work into a genuine performance. Covered over again and again in order to obtain the various molds required for his sculptures, the artist transmits and captures his physical sensations,

final se convierten en encarnaciones de la desazón espiritual. Sus figuras, siempre fragmentadas, muestran el desgarro que las atenaza interiormente. Frente a la muestra de la inquietud emocional por medio de las gesticulaciones, Lidó Rico prefiere centrar su lamento en los rostros que se convierten en espacio nuclear de la expresión. El rostro, he aquí el espacio corporal que recoge con mayor veracidad los sentimientos del sujeto. Por eso, cuando la pintura abandona su fase de inmadurez medieval, el rostro comienza a hacerse relevante. No por casualidad el gran Giotto fue el primero en elevar su protagonismo a un nivel desconocido hasta entonces. En el rostro expresan también los dramas del mundo contemporáneo los artistas de la vanguardia: Picasso, Kokoschka, Grosz, los componentes de Cobra, etc. Gritos, lamentos, que adquieren la condición de desmesurados en tantas circunstancias de nuestro tiempo. Los gestos distorsionados de los rostros de las figuras de Lidó Rico nos sumergen en el dolor del hombre contemporáneo; el dolor físico como soporte del dolor espiritual, la deformación facial como signo espontáneo de los impulsos interiores incontrolados. Si el artista y teórico del barroco francés Charles Le Brun elaboró, en consonancia con su mentalidad académica, un repertorio de tipologías fisonó-



which in their final form become incarnations of spiritual unease. His figures, always fragmented, reveal the rupture that grips them internally. Rather than expressing emotional unrest through gesture, Lidó Rico prefers to concentrate his lament on the faces, which become the central site of expression. The face—this is the bodily space that most truthfully registers the subject's feelings. For this reason, once painting moved beyond its medieval phase of immaturity, the face began to gain prominence. Not by chance was the great Giotto the first to elevate it to an unprecedented level of significance. In the face, too, the dramas of the contemporary world are expressed by avant-garde artists such as Picasso, Kokoschka, Grosz, the members of Cobra, and others. Cries and laments that, in so many circumstances of our time, assume an excessive dimension. The distorted gestures of the faces in Lidó Rico's figures immerse us in the pain of contemporary humanity: physical pain as the support of spiritual pain, facial deformation as the spontaneous sign of uncontrollable inner impulses. Whereas the French Baroque artist and theorist Charles Le Brun developed, in accordance with his academic mentality, a repertoire of physiognomic typologies to express different emotional states, Lidó Rico favors spontaneity. It is in the course of



micas para la expresión de los diferentes estados anímicos, Lidó Rico prefiere la espontaneidad. Es en el transcurso de esas operaciones de elaboración de los moldes cuando se construyen las fisonomías, casi siempre atormentadas. De este modo, el dolor físico da cauce formal al dolor interior. El resultado final de su esfuerzo se concreta en fragmentos corporales, residuos del mismo fijados por medio de resinas sintéticas. Rostros, cabezas, extremidades; el cuerpo quebrado sin posibilidades de sutura, porque, más allá de la propia sensación de dolor físico, la desarticulación corporal es reflejo de la agonía interior.

—

—

La inmersión hechizante

Manuel Romero 2005

Si desde hace más de una década venimos hablando de la aldea global en que se ha convertido el mundo en que habitamos, y la profunda revolución que viene significando las nuevas técnicas de comunicación e información así nos lo confirman, es muy cierto también que sorpresivamente en estos últimos años la condición humana se ha visto abocada a subsistir en un espacio de inseguridad y recelo que trastocan todos los principios que han fundamentado hasta aquí las bases de su fulgurante trayectoria humanista. Sin duda éste es el espacio de reflexión prioritario de los hombres de pensamiento de nuestros días y como no podía ser menos también de nuestros artistas.

La imaginación y sus riesgos y cierto espíritu mesiánico ha llevado al joven artista Lidó Rico, transgrediendo las leyes de la lógica, a plantearnos una visión del mundo absolutamente insólita, aquella que le origina la zambullida de su propio cuerpo en “materiales líquidos que son como nosotros: agua”. Así pude conocer a través de videos y fotografías como la integración de parte de su cuerpo en el espacio líquido no es nada más que el principio de transfiguración iniciática que tomarán cuerpo (y nunca mejor dicho) y que darán paso a las inquietantes figuras que hoy pueblan los muros de su estudio. [...] El trabajo de Lidó Rico discurre por un fascinante discurso con el que con desasosegante inquietud el artista acuchilla y fustiga la asfixiante atmósfera de la realidad imperante. La brillante ejecución con que estas imágenes se muestran, sus ácidos

those molding operations that the physiognomies are constructed, almost always tormented. In this way, physical pain provides formal expression to inner pain. The final result of his effort takes shape in bodily fragments, residues fixed through synthetic resins: faces, heads, limbs—the body broken beyond any possibility of repair, because, beyond the very sensation of physical pain, bodily disarticulation reflects inner agony.

—

—

Lidó Rico: Bewitching immersions

Manuel Romero 2005

If for more than a decade we have been speaking of the global village into which the world we inhabit has been transformed—and the profound revolution brought about by new technologies of communication and information confirms this—it is equally true that, in recent years, the human condition has unexpectedly been forced to subsist within a space of insecurity and mistrust that disrupts all the principles that have until now underpinned the foundations of its dazzling humanist trajectory. This is undoubtedly the primary field of reflection for contemporary thinkers, and, inevitably, for our artists as well.

Imagination, with its risks, and a certain messianic spirit have led the young artist Lidó Rico, in defiance of the laws of logic, to propose a vision of the world that is wholly unusual—one that arises from the immersion of his own body in "liquid materials that are like us: water." Thus, through videos and photographs, I was able to witness how the integration of part of his body into the liquid space is nothing more than the beginning of an initiatory transfiguration that will take form (quite literally) and give rise to the unsettling figures that now populate the walls of his studio. [...]

Lidó Rico's work unfolds through a fascinating discourse in which, with disquieting intensity, the artist slashes and lashes at the suffocating atmosphere of prevailing reality. The brilliant execution with which these images are presented, their acidic colors, not only fail to diminish the essence of his discourse, but on the contrary at times reach a paralyzing intensity—like

colores, no solo no disminuye lo esencial de su discurso, sino que por el contrario en algunos momentos alcanza un fulgor paralizante, como ese remero de la muerte, trasunto vergonzante de patera con el que el artista parece lanzar un grito colérico de inconformidad.

La obra de Lidó Rico más que expresar su repudio por los iconos tradicionales del arte lo que en realidad manifiesta es la necesidad absoluta del artista de nuestros días de lanzarse en picado a los abismos de la creación y sobrevivir a los peligros que suelen salir al encuentro del visionario en semejante travesía. Algo del sufrimiento y el gozo que nos legaron los impresionistas en su lucha con el color, solo que ahora no se trata de hallar la fórmula mágica que define y estructura la obra. La inmersión de Lidó Rico en sus líquidos y en sus ácidos subraya la más completa inseguridad que nos acecha a todos, a todos los que vivimos en este ingrávido contenedor que hoy es el mundo.

—

—

El grito ahogado de Lidó Rico

Javier Hontoria 2006

Hay en la obra de Lidó Rico un buen número de interrogantes que sitúan su trabajo en un plano de incertidumbre, un estado que en la mayoría de los casos deviene sospecha. Hay algo inquietante que nos hace permanecer en vilo en ese choque frontal que propone el artista, porque la frontalidad y esa aparente inmediatez que desprende no son más que trampas en las que el espectador cae indefectiblemente. Su trabajo responde a una interpretación muy particular de lo cotidiano, pero siempre bajo la sombra de intensas sensaciones turbadoras. Asistimos a una progresiva alienación del ser humano que se materializa en formas extraídas del imaginario cotidiano tras las que se esconden signos inequívocos de una presencia dramática. Pero Lidó utiliza el humor y la ironía para construir los espacios intermedios donde todo transcurre. Porque el suyo es un lenguaje sutil lleno de guiños y metáforas en torno al devenir de la existencia.

Gran parte del universo artístico de Lidó Rico está fundamentado en el proceso

that rower of death, a shameful echo of a migrant boat, through which the artist seems to unleash an angry cry of dissent.

Rather than expressing a rejection of the traditional icons of art, Lidó Rico's work in fact reveals the absolute necessity for the contemporary artist to plunge headlong into the abysses of creation and to survive the dangers that inevitably confront the visionary on such a journey. There is something here of the suffering and the joy bequeathed to us by the Impressionists in their struggle with color, only now the aim is no longer to discover the magical formula that defines and structures the work. Lidó Rico's immersion in his liquids and acids underscores the profound insecurity that surrounds us all—everyone who lives within this weightless container that the world has become today.

—

—

Lidó Rico's Stifled Cry

Javier Hontoria 2006

There are, in Lidó Rico's work, a considerable number of questions that place his practice on a plane of uncertainty, a state that in most cases turns into suspicion. There is something unsettling that keeps us on edge in the frontal confrontation proposed by the artist, because that very frontalness and its apparent immediacy are nothing more than traps into which the viewer inevitably falls. His work responds to a highly particular interpretation of the everyday, yet always under the shadow of intense, disturbing sensations. We witness a progressive alienation of the human being, materialized in forms drawn from the everyday imaginary, behind which lie unmistakable signs of a dramatic presence. Yet Lidó employs humor and irony to construct the intermediate spaces where everything unfolds. For his is a subtle language, full of nuances and metaphors concerning the course of existence.

A large part of Lidó Rico's artistic universe is grounded in the creative process, where the essence and germ of his conceptual intention reside. Lidó works with polyester resin to construct his faces and masks. To do so, he immerses himself



creativo, en el que reside la esencia y el germen de su intención conceptual. Lidó trabaja con resina de poliéster para construir sus rostros y máscaras. Para ello, se sumerge en el yeso líquido para crear el molde de su propio rostro. Me gusta imaginar al artista conteniendo la respiración para realizar este acto preforma-

in liquid plaster in order to create a mold of his own face. I like to imagine the artist holding his breath as he carries out this performative act, for there is much here of performance, of a gestural experience of notable intensity. This act in itself entails a high degree of tension, and the result is the evident translation of a marked physical effort that distorts features and introduces unsettling nuances. In this way, the artist reveals his connection to traditional materials and strategies, as his work conveys a certain degree of nostalgia, determined not to forget tradition—not only in terms of artistic creation, but also in relation to our connection with an ever-changing environment, one that fosters an increasingly pronounced isolation, a desolate hermeticism.

—

—

Homo. [The disputed name of what interest modelled]

Fernando Castro Flórez 2006

The ambiguity of contemporary artistic attitudes is manifest, making it difficult to determine whether they constitute forms of semiotic resistance, poses of outright revolutionary decadence, or gestures of cynicism in which theatricalization has replaced any critical strategy. Radicalisms ultimately confess their parodic structure, abstraction drifts toward a self-satisfied ornamentalism, and conceptualism reveals, in many cases, a profound ideological impotence. Every religion begins as a crisis of worship, as the ghostly dance of a traumatized society, and perhaps we now find ourselves at a threshold where the dissolution of experiences that once grounded community has led to a museographic ritualization of everything that once served as "escape" (dance itself, reduced by some artists to something worthy of institutional acceptance and canonization within the hygienic framework of collecting; or, likewise, the turbulence of desire, the abysses of sex transformed into banners or slogans; everyday life opened up to a surprising obscenity), with the silence of aesthetic contemplation ("please do not touch") assuming the status of prayer: we commune in the most absolute stupefaction. Ultimately, the problem of contemporary machinations is not amnesia—since there is nothing left worthy of memory—but disconnection. The society of the spectacle has pushed both art and criticism into the terrain of bricolage, where the material from which

tivo. Porque aquí hay mucho de performance, de experiencia gestual de notable intensidad. Ya este acto implica un alto grado de tensión y el resultado es la traducción evidente de un marcado esfuerzo físico que desvirtúa facciones e incorpora inquietantes matices. De esta forma, el artista muestra su vinculación con materiales y estrategias tradicionales, porque Lidó revela en su trabajo un cierto grado de nostalgia, empeñado en no olvidar la tradición no sólo en cuanto a la creación artística, sino también en lo que se refiere a nuestra relación con un entorno en constante transformación, un entorno que propicia un aislamiento cada vez más pronunciado, un hermetismo desolador.

—

—

Homo. [El disputado nombre de eso que la inquietud modeló]
Fernando Castro Flórez 2006

Es manifiesta la ambigüedad de las actitudes artísticas contemporáneas, resultando difícil saber si son formas de la resistencia semiótica, poses de franca decadencia revolucionaria o gestos de cinismo en los que la teatralización ha sustituido a cualquier estrategia crítica. Los radicalismos terminan por confesar su estructura paródica, la abstracción deriva hacia una ornamentalidad auto-satisfecha y el conceptualismo revela, en muchos casos, una impotencia ideológica mayúscula. Toda religión empieza como crisis de culto, como baile fantasmal de una sociedad traumatizada y, acaso, nos encontramos en el umbral en el que la disolución de las experiencias que fundan comunidad ha llevado a una ritualización museográfica de todo aquello que servía como "escape" (precisamente, el baile, reducido por algunos artistas a algo digno de ser aceptado o introducido en la institución canonizadora e higienizante del coleccionar o, como no, la turbulencia del deseo, los abismos del sexo convertidos en estandartes o consignas, la cotidianeidad abierta a una sorprendente obscenidad), asumiendo el silencio de la contemplación estética (correspondiente al "se ruega no tocar") el rango de oración: comulgamos con la más estricta estupefacción. En última instancia, el problema de las maquinaciones contemporáneas no es la amnesia, dado que tampoco hay nada que sea digno de memoria, sino la desconexión. La sociedad del espectáculo ha empujado al arte e incluso a la crítica al terreno del bricolaje, siendo el material con el que hay que producir la "obra" una amalgama de sou-

the “work” must be produced is an amalgam of souvenirs pointing toward a pathetic end.

Lidó Rico undoubtedly establishes a line of resistance against the hegemonic aesthetics of transbanality, deploying a full choreography of the body through extreme gestures and poses, emerging from the wall as if from a prison, offering the viewer a spectacle of intense disturbance. There is in this artist a manifestly obsessive component, both in the radicalization of the self-portrait and in the



venirs que señalan un patético final.
Lidó Rico establece, no cabe duda, una línea de resistencia frente a la estética hegemónica de la transbanalidad, desplegando toda una coreografía del cuerpo en gestos y poses extremas, saliendo del muro como si fuera una prisión, ofreciendo a la mirada del espectador un espectáculo de intensa perturbación. Hay en este creador un manifiesto componente obsesivo, tanto en su radicalización del autorretrato cuanto en la pulsión procesual o en la fidelidad a ciertos materiales como las resinas que permiten que, desde el "negativo" de escayola (el lugar en el que se ha producido la inmersión), surja el doble anómalo del sujeto. "No recuerdo -escribe Lidó Rico- cuándo empecé a utilizar las resinas, siempre transparentes, el milagro va implícito en ellas, si el agua es una elemental forma de vida orgánica, estos materiales me dispensan todo lo necesario para que mi mundo paralelo se alimente". Un material que a veces parece carne y, en otras, se asemeja al pan", algo que reclama el tacto del otro. Precisamente las manos fueron uno de las primeras fijaciones simbólicas de Lidó Rico; por medio de ellas encarnaba un específico cuestionamiento de la pintura, al mismo tiempo que subrayaba que la mano era un motivo fundamental de autorreflexión'. Como Elias Canetti señaló, antes de que el hombre primitivo intente darle forma, sus manos y dedos deben comenzar por representar (los dedos de ambas manos entrelazados, por ejemplo, convertido en la primera canasta): "Uno se podría imaginar que los objetos, en nuestro sentido de la palabra, objetos a los que corresponde un valor porque los hemos hecho nosotros mismos, existían primero como signos de las manos". La mano es el extremo del pensamiento, aquello que comienza a convertirnos en "humanos". Esa extremidad crucial, amputada, fosilizada, podríamos decir, está dotada de otros sentidos ' en la estética sutil y, simultáneamente, contundente de Lidó Rico. Esas manos que tienen algo de exvotos son signos que aluden a la presencia humana, gestos que reclaman o marcan nuestra impotencia.

Esas manos son, en realidad, el comienzo de la honda meditación plástica que Lidó Rico va a desarrollar sobre el auto-retrato. Una autorreferencia que se tiene que calificar de auténtica, lo que emerge desde los higiénicos límites del Arte son las huellas de ese hombre. Javier Hernando Carrasco ha señalado que el autorretrato, universalizante y sufriente, es, en la obra de este artista, el soporte metafórico de la fragmentación interior.

processual drive, as well as in the fidelity to certain materials such as resins, which allow, from the plaster "negative" (the site of immersion), the anomalous double of the subject to emerge. "I do not remember," writes Lidó Rico, "when I began to use resins, always transparent; the miracle is implicit in them. If water is an elementary form of organic life, these materials provide me with everything necessary for my parallel world to be nourished." A material that at times seems like flesh and at others resembles bread, something that calls for the touch of another. The hand, indeed, was one of Lidó Rico's earliest symbolic fixations; through it he embodied a specific questioning of painting while also emphasizing that the hand was a fundamental motif of self-reflection. As Elias Canetti noted, before primitive man attempts to give form, his hands and fingers must first represent (the fingers of both hands interlaced, for example, becoming the first basket): "One could imagine that objects, in our sense of the word—objects that possess value because we ourselves have made them—existed first as signs of the hands." The hand is the extremity of thought, that which begins to make us "human." This crucial extremity, amputated, fossilized, one might say, is endowed with other meanings within Lidó Rico's subtle yet forceful aesthetic. These hands, which resemble ex-votos, are signs that allude to human presence, gestures that both demand and mark our impotence.

These hands are, in fact, the starting point of the profound plastic meditation that Lidó Rico develops on the self-portrait. A self-reference that must be considered authentic: what emerges from within the hygienic limits of Art are the traces of that man. Javier Hernando Carrasco has pointed out that the self-portrait—universalizing and suffering—functions in this artist's work as the metaphorical support of inner fragmentation.

These self-portraits, immersed in dramatic soliloquies, may lead us to the funerary depths of the "representation of the self," to that finitude which, paradoxically, remains before our eyes as something definitive. "Absence is assumed as the occasion of figuration, as the reason for the portrait. The scenography that gives body to its invention is a sentimental device: the image is the retention of the absent one, of the one who is about to depart 'abroad.' The face is the ungraspable element of every portrait; it is an epiphany that can never be fully encompassed. Variation and slight difference refer back to

Esos autorretratos que viven inmersos en dramáticos soliloquios nos pueden llevar hasta el fondo funerario de la "representación del yo", a esa finitud que, paradójicamente, permanece ante nuestros ojos como algo definitivo. "La ausencia es asumida como ocasión del acto de figurar, como razón del retrato. La escenografía que da cuerpo a su invención es un dispositivo sentimental: la imagen es la retención del ausente, de aquel que va a marcharse "al extranjero". El rostro es lo inapresable de todo retrato, es una epifanía que no se puede nunca englobar. Variación y pequeña diferencia remiten a una repetición de desfondamiento, en la que se puede encontrar una potencia de simulación, esto es, junto a la eficacia del desplazamiento, el desfallecimiento de la apariencia en el disfraz". Puede suceder que el rostro no sea más que el telón de una escena que no se manifiesta más que en entreactos, algo sometido a permanente metamorfosis, pero deshacer el rostro no es nada sencillo, Deleuze nos recuerda que se puede caer en la locura. No es azaroso que el esquizofrénico pierda, al mismo tiempo, el sentido del rostro, del suyo propio y del de los demás, el sentido del paisaje, el del lenguaje y sus significados dominantes. "Deshacer el rostro -se afirma en Mil mesetas- es lo mismo que traspasar la pared del significante, salir del agujero negro de la subjetividad". Sabemos también que la fantasía gobierna la realidad y que nunca se puede llevar una máscara sin pagar por ello en carne. El Otro puede tener las características de un abismo, de la misma forma que el orden simbólico se encuentra ocultado por la presencia fascinante del objeto fantasmático. "Lo experimentamos cada vez que miramos a los ojos de otra persona y sentimos la profundidad de su mirada". Conviene tener presente que cuando el sujeto se aproxima demasiado a la fantasía se produce el (auto)borramiento. Queda el arte como aphánisis. La mirada de la Gorgona une, definitivamente, al sueño y a la muerte. [...] Lidó Rico asume el destino póstumo del arte, su "venir después" es, en los términos de Hal Foster, el de lo espectral. La ausencia del yo o, mejor, la ausencia del mito, llevan a la necesidad de aceptar lo ruinoso. En sus obras están entretejidas la crueldad, la violencia y la belleza, encarnadas en una gesticulación muy intensa. Este artista, al que le interesa sobre todo su propia cara transformada, comenta que el arte es "simplemente la búsqueda de la vida". Lidó Rico es un espectador de la vida, pero, al mismo tiempo, es alguien que se mete dentro, alguien que crea obras que son, literalmente, golpes de emoción. Sus fantasías o procesos oníricos tienen algo de estricto double bind, un atolladero en el que las visiones están impugnadas y, además, todo ello por medio de cuerpos "fami-



a repetition of collapse, in which a power of simulation may be found—that is, alongside the efficacy of displacement, the weakening of appearance within disguise." It may be that the face is nothing more than the curtain of a scene that reveals itself only in intervals, something subject to perpetual metamorphosis; yet to undo the face is no simple matter. Deleuze reminds us that one risks falling into madness. It is no coincidence that the schizophrenic loses, at the same time, the sense of the face—his own and that of others—the sense of landscape, of language, and of its dominant meanings. "To undo the face," it is stated in A Thousand Plateaus, "is the same as crossing the wall of the signifier, escaping the black hole of subjectivity." We also know that fantasy governs reality and that one can never wear a mask without paying for it in the flesh. The Other may take on the characteristics of an abyss, just as the symbolic order is concealed by the fascinating presence of the phantasmatic object. "We experience this every time we look into another person's eyes and feel the depth of their gaze." It is worth bearing in mind that when the subject approaches fantasy too closely, (self-)erasure occurs. What remains is art as aphanisis. The gaze of the Gorgon definitively unites dream and death.

[...] Lidó Rico assumes the posthumous destiny of art; his "coming after" is, in the terms of Hal Foster, that of the spectral. The absence of the self—or rather, the

liares". Lidó Rico -apunta Francisco Jarauta en un texto de 1994- insiste en la fragilidad interna a la obra y de su representación". La obra es, evidentemente, un equilibrio entre lo que se ve y lo que se oculta a la mirada, una aparición de fragmentos del cuerpo que nos obliga a completar lo que sucede, esto es, a "bucear" en lo inquietante. "Líquidos, somos -apunta Lidó Rico- líquidos, todos líquidos, fluidos que a veces piensan, energía que se encalla en su frágil y endeble vanidad, calor que engolosina y entierra un destino común tan frío como poco enigmático". Las resinas transparentes engañan al ojo, alegorizan la fragilidad. Esta obra físicamente autobiográfica sedimenta una mirada desgarrada al mundo: sus instalaciones son metáforas de un mundo desquiciado. El artista atrapa instante, tiene la experiencia de sus materiales fluidos que finalmente están muy duros, sabe que la esperanza del cuerpo es perpetuar. "El hombre es -afirma Lidó Rico- un desconocido para sí mismo, mi trabajo busca respuestas, una sola imagen es capaz de contener y expresar tantas cosas, de dar tantas claves sobre nuestra existencia que solo esa fugaz visión es capaz de justificar toda una vida de dedicación". Hay que contener la respiración para fijar la huella del cuerpo. "Lo bello -señala Lidó Rico- solamente es apariencia, el resto es crueldad. En cada obra hay un agobio interior, una respiración entrecortada". La inquietud pronuncia el nombre, nuestra sombra y las huellas no nos abandonan jamás: el hombre sigue siendo lo impensado, el enigma.

—

—

Vanitas y Noctilucos

Jesus Lázaro 2008

Se escuchaban los chillidos femeninos, el llanto infantil y los alaridos de los hombres; unos llamaban a sus padres, otros a los hijos o esposas, intentando reconocerlos entre los gritos. La gente lamentaba su hado o el de sus parientes, e incluso persona hubo que deprecó la muerte ante la espantosa agonía. Alguno invocaba la ayuda celestial, pero la mayor parte consideraba huidos a los dioses y el universo abocado a una eterna e inmutable oscuridad.

Así relata Plinio el Joven a Cornelio Tácito el segundo día de la erupción del Vesubio (25 de agosto del 79) y el temor de las víctimas aún hoy sobrecoge al

absence of myth—leads to the necessity of accepting the ruinous. In his works, cruelty, violence, and beauty are interwoven, embodied in an intensely expressive gesturality. This artist, primarily interested in his own transformed face, remarks that art is "simply the search for life." Lidó Rico is a spectator of life, yet at the same time he is someone who immerses himself within it, someone who creates works that are, quite literally, blows of emotion. His fantasies or dreamlike processes contain something of a strict double bind, a deadlock in which visions are contested, all articulated through "familiar" bodies. Lidó Rico—notes Francisco Jarauta in a 1994 text—insists on the internal fragility of the work and of its representation. The work is, evidently, a balance between what is seen and what is concealed from view, an appearance of bodily fragments that compels us to complete what is happening—that is, to "dive" into the uncanny. "Liquids we are," notes Lidó Rico, "all liquids, fluids that sometimes think, energy that becomes stranded in its fragile and feeble vanity, warmth that entices and buries a common destiny as cold as it is scarcely enigmatic." Transparent resins deceive the eye; they allegorize fragility. This physically autobiographical work sediments a torn gaze upon the world: his installations are metaphors of a deranged world. The artist captures the instant, experiences his fluid materials that ultimately become very hard, and knows that the body's hope is to endure. "Man," affirms Lidó Rico, "is a stranger to himself; my work seeks answers. A single image is capable of containing and expressing so many things, of offering so many keys to our existence, that only that fleeting vision can justify a lifetime of dedication." One must hold one's breath to fix the imprint of the body. "The beautiful," notes Lidó Rico, "is merely appearance; the rest is cruelty. In every work there is an inner suffocation, a broken breath." Unease pronounces the name; our shadow and our traces never abandon us: man remains the unthought, the enigma.

—

—

Vanitas and noctiluca

Jesús Lázaro 2008

Women's shrieks could be heard, the crying of children and the howls of men; some called for their parents, others for their children or wives, trying to recognize them amid the shouting. People lamented their fate or that of their





contemplar los petrificados cadáveres que brotan de la negra roca volcánica. No extraña su espanto ante la eclosión de piedra y ceniza que oscureció el cielo y cubrió casas e individuos. Tampoco asombra su angustia ante la tragedia ni el miedo atávico de las víctimas a la oscuridad: eso cuentan tantos mitos de la creación. Asimismo la ciencia afirma que en su origen el Universo era opaco y tenebroso. Hubo de esperar a su expansión para "hacerse la luz" y, combinada con la materia, estabilizar el vacío, penetrar la vida. La misma que originó esas fluorescentes cianobacterias que pueblan las fosas abismales.

¿Cómo no rememorar el terror de los pompeyanos al introducirse en esta cripta donde el visitante lidia con los espectros que trascienden la piedra? Hades umbrío que incita a la meditación sobre la vanidad social y la soledad íntima, catacumba donde acechan caras atormentadas y calaveras apiladas.

La puerta del averno que se abrió para aquellos latinos un nefasto día la preludian los espectrales cráneos que dan la bienvenida en el descenso a los infiernos al que impele Lidó. La necrópolis recibe al osado visitante con cráneos iridiscentes habitados por diminutas figuras, recuerdo postrero de la última percepción que tuvo en vida. En los globos de este calvario late un ámbito de vida, pálpito del pasado.

A medida que se abisma el visitante en ese espacio, noble cual calavera, se empapa sin solución de continuidad en un bucle inmaterial de luz – tiniebla – fluorescencia. Gracias a esa luminosidad evanescente fosforece en el vientre de la tierra la resina de los bustos gimientes, glaucos ectoplasmas que alteran la experiencia sensorial. Una atormentada gestualidad recuerda la secuencia estética que funde los cuerpos encapsulados por el volcán con los torturados gestos del Juicio Final de Miguel Ángel y la ascesis pictórica de Malevich. Con la eficiencia de un clásico, con la contención de un Nuevo Viejo Maestro, Lidó aúna la vanitas trágica, la culpa renacentista y la depuración contemporánea.

Esta meditada representación estabiliza anímicamente la inmersión en el vacío y las tinieblas, concilia sensación turbadora y razón objetivadora. Los destellos vivifican los ojos ciegos y las bocas áfonas, nutren el fósforo que esclarece el camino hacia la macabra sala final, donde las diminutas calaveras luminiscentes

relatives, and there were even those who begged for death before such dreadful agony. Some invoked heavenly aid, yet most believed the gods had fled and the universe to be doomed to an eternal and immutable darkness.

Thus Pliny the Younger recounts to Cornelius Tacitus the second day of the eruption of Vesuvius (25 August, 79), and the fear of its victims still chills us today when we contemplate the petrified bodies that emerge from the black volcanic rock. Their terror at the outburst of stone and ash that darkened the sky and buried houses and people is hardly surprising. Nor is their anguish in the face of the tragedy, nor the victims' atavistic fear of darkness: such is what so many myths of creation tell. Science likewise affirms that in its origin the Universe was opaque and tenebrous. It had to await its expansion for "light to be made" and, combined with matter, to stabilize the void and permeate life—the same life that gave rise to those fluorescent cyanobacteria that populate the abyssal trenches.

How could one not recall the terror of the Pompeians upon entering this crypt, where the visitor wrestles with the spectres that transcend the stone? A shadowy Hades that incites meditation on social vanity and intimate solitude; a catacomb where tormented faces and piled skulls lie in wait.

The gate of hell that opened for those Latins on a baleful day is foreshadowed by the spectral skulls that welcome the descent into the inferno to which Lidó impels us. The necropolis receives the daring visitor with iridescent skulls inhabited by tiny figures, the final memory of the last perception once held in life. Within the globes of this calvary there throbs a realm of life, a pulse of the past.

As the visitor plunges deeper into that space—noble like a skull—he is gradually steeped in an immaterial loop of light–darkness–fluorescence. Thanks to that evanescent luminosity, the resin of the groaning busts phosphoresces in the belly of the earth, glaucescent ectoplasms that alter sensory experience. A tormented gesturality recalls the aesthetic sequence that fuses the bodies encapsulated by the volcano with the tortured gestures of Michelangelo's Last Judgment and the pictorial asceticism of Malevich. With the efficiency

acechan cuales noctilucos abisales.

Esta lidita –poderosa piedra de toque- escenografia ausculta la oscuridad y el temor ante la destrucción y la muerte. No confirma Lidó una solución, es imposible, pero explora el efecto sobre la vida y la psique. Satisface la necesidad emocional de objetivar la tensión y asomarse a lo insondable para sobreponerse. Tal distanciamiento intelectual no demuele la caliginosa gruta de la angustia, si bien la convierte en una cripta de fascinante aura que la hace soportable.

—

—

Las salvajes puertas del infierno interior

Carlos Jover 2008

[...]La obra de Lidó Rico está a caballo entre la escultura y la intervención, aunque



of a classic, with the restraint of a New Old Master, Lidó unites tragic vanitas, Renaissance guilt, and contemporary purification.

This carefully considered representation stabilizes, at an emotional level, the immersion in the void and the darkness; it reconciles disturbing sensation with objectifying reason. The flashes enliven blind eyes and voiceless mouths, feeding the phosphor that illuminates the path toward the macabre final chamber, where the tiny luminescent skulls lie in wait like abyssal noctiluca.

This lidite—powerful touchstone—scenography probes darkness and fear in the face of destruction and death. Lidó does not confirm a solution; it would be impossible. Instead, he explores its effect upon life and the psyche. He satisfies the emotional need to objectify tension and to peer into the unfathomable in order to overcome it. Such intellectual distancing does not demolish the murky grotto of anguish, yet it transforms it into a crypt with a fascinating aura that renders it bearable.

—

—

The savage gates to inner hell

Carlos Jover 2008

[...] Lidó Rico's work stands midway between sculpture and intervention, although in many cases the reference to the flat surface from which the painter departs remains emphasized, despite the relief with which he works. One might say that he draws upon the force of the architectural space in which the work is situated, much as the anonymous artists who sculpted the façades of cathedrals once did. Like the tips of tormented icebergs, the faces and figures that surface upon the walls refer us to what undoubtedly lies hidden beyond the physical threshold of the wall, which cuts off our vision and prompts us to consider that other agonizing world parallel to our own—one we intuit but do not see. When we bring our pain to the wall of lamentations that every experience of misfortune becomes, are we glimpsed in this way from the other side, with those grimaces of intense suffering, with those contortions of anguish? Perhaps what separates both worlds is a flat, oily surface, occasionally

en muchos casos la referencia a la planitud de la que parte el pintor esté remarcada, pese al relieve con el que trabaja. Diríase que recoge la fuerza del espacio arquitectónico en el que ubica la obra, de la misma manera que lo hacían los anónimos artistas que esculpieron los frontispicios de las catedrales. Puntas de atormentados icebergs, los rostros y las figuras que sobrenadan los paramentos nos remiten a lo que sin lugar a dudas se esconde más allá del umbral físico del muro, que corta nuestra visión y que nos mueve a considerar ese otro mundo agónico paralelo al nuestro que adivinamos y no vemos. Cuando acercamos nuestro dolor al muro de las lamentaciones que es toda experiencia de desgracia, ¿Nos atisbarán así del otro lado, con esas muecas de intenso sufrimiento, con esos retorcimientos de padecimiento? Tal vez lo que separe ambos mundos sea una superficie plana, oleosa, que a veces es rota por gestos sobrecogedores que inútilmente pugnan por cambiar de mundo sin saber que ambos son iguales.

[...] Hablar de Pompeya no es gratuito, pero tampoco es definitorio en la obra de Lidó Rico. Es cierro que los cuerpos torturados por el destino que se ha desplomado de repente tienen una estrecha relación con el resultado de ese denominado "protocolo de inmersión" del que surge la obra del artista.

Y que también en Pompeya el silencio es la forma que ha cristalizado el grito de los modelos que protagonizaron aquel involuntario "protocolo de inmersión". Pero hay muchas otras vertientes que separan ambos mundos, y no sólo el de la voluntad y la representación, según la manida teoría de Schopenhauer.

Lidó Rico se sumerge en el fluido de escayola -y ahora hablo del "protocolo de inmersión", por fin-, a una determinada densidad, para realizar el negativo, del que luego surgirá, como dice Fernando Castro, "el doble anómalo del sujeto", éste ya sí en resina. ¿Realismo? Lo que allí queda establecido, aparte del crisol extraño de una especie de íntima performance del artista, es justo lo que no está a la simple vista, pero "que se oye, que se siente". Esas formas en resinas son dolor y herida abierta, son las pústulas de lo inconfesable, exactamente lo que entendemos como "lo inexpresable", lo que está más allá del lenguaje. Por eso el arte es, además de otras cosas, preciso y necesario. Porque sólo a través de él se puede llegar a ese centro neurálgico donde encuentran explicación todas las tormentas. El infierno interior. El único infierno que en verdad existe.

broken by overwhelming gestures that struggle in vain to cross into another world, unaware that both are the same.

[...] To speak of Pompeii is not gratuitous, yet neither is it definitive in relation to Lidó Rico's work. It is true that bodies tortured by a suddenly collapsing fate bear a close relationship to the result of that so-called "immersion protocol" from which the artist's work emerges. And in Pompeii, too, silence is the form in which the scream of those figures who underwent that involuntary "immersion protocol" has crystallized. Yet there are many other aspects that separate these two worlds, and not only those of will and representation, according to the well-worn theory of Schopenhauer.

Lidó Rico immerses himself in a fluid plaster medium—here, at last, I refer to the "immersion protocol"—at a specific density in order to produce the negative, from which there will later emerge, as Fernando Castro has written, "the anomalous double of the subject," now indeed in resin. Realism? What is established there, beyond the strange crucible of a kind of intimate performance by the artist, is precisely what is not visible to the naked eye, but "can be heard, can be felt." Those resin forms are pain and open wound; they are the pustules of the unconfessable, exactly what we understand as "the inexpressible," that which lies beyond language. This is why art is, among other things, precise and necessary. Because only through it can one reach that neuralgic center where all storms find their explanation: the inner hell—the only hell that truly exists.

—

—

The (dis)credit of the body: approaches to the works of Lidó Rico

Miguel Ángel Hernández Navarro 2011

Since the early 1990s, Lidó Rico has been producing one of the most consistent, sustained, and personal bodies of work within the national artistic context. His is an oeuvre in which the eminent aesthetic, object-based, and clearly sculptural quality of what is presented is combined with a distinct performative and gestural component. His pieces are the result of a violent process of gestation in which the artist, in an almost ritual act, immerses his body in plaster to

—
—

El (des)crédito del cuerpo: Aproximaciones a la obra de Lidó Rico

Miguel Ángel Hernández Navarro 2011

Desde principios de los noventa, Lidó Rico viene realizando uno de los trabajos más regulares, constantes y personales del contexto artístico nacional. Una obra donde la eminente cualidad estética, objetual y claramente escultórica de lo expuesto se conjuga con un claro componente performativo y gestual. Sus piezas son el resultado de un violento proceso de gestación en el que el artista, en un acto casi ritual, sumerge su cuerpo en escayola para crear un vaciado que luego es rellenado con resina de poliéster. Los cuerpos fragmentados y rostros desencajados que emergen de la pared como si quisieran liberarse de la tiranía del muro constituyen, pues, sólo la mitad de lo sucedido. La colocación de las piezas en la pared hace pensar asimismo en un "otro lado" oculto desde el que, como sujetos literalmente "desujetados", , irrumpen los fragmentos corporales. Se trata de "no mostrarlo todo" y dejar una parte oculta. O lo que es lo mismo: subvertir la visión de totalidad. Una subversión a la que contribuye el propio proceso creativo: la obra no se da toda, sino que invoca un antes, un pasado, un proceso del que se hace consciente al espectador. Y, en este sentido, la obra remite a una poética corporal del índice y del contacto que transforma las piezas de Lidó en restos del cuerpo, excedentes y residuos de la existencia. La contemplación de esta obra envía al espectador al momento de producción de la huella, abriendo una puerta temporal entre el pasado y el presente que, literalmente, da "cuerpo" a lo visible y lo pone en relación con el proceso de gestación y la fenomenología del hacer.

De un tiempo a esta parte, esa remisión al universo del pasado, esa torsión temporal que se aprecia en la obra de Lidó, se ha hecho si cabe más compleja. Y es que la presencia del proceso y el índice del cuerpo que remiten al momento anterior contrasta con la "aparición" de las figuras en el espacio, precisamente como un fantasma, como una aparición. Los cuerpos que salen de la pared son ya, de suyo, apariciones, pero esta cualidad espectral se enfatiza aún más en las obras en las que el artista utiliza pigmento fluorescente y que deben ser vistas en la oscuridad. En esa serie de piezas, las figuras se cargan de luz momentáneamente y se aparecen en la oscuridad como si se tratase de espectros. Pero

create a cast that is later filled with polyester resin. The fragmented bodies and dislocated faces that emerge from the wall as if attempting to free themselves from the tyranny of the surface thus constitute only half of what has taken place.

The placement of the pieces on the wall also suggests an "other side," hidden, from which—like subjects literally "un-subjected"—these bodily fragments irrupt. It is a matter of "not showing everything," of leaving a part concealed. Or, in other words, of subverting the vision of totality. A subversion to which the creative process itself contributes: the work does not give itself fully, but rather invokes a before, a past, a process of which the viewer becomes aware. In this sense, the work refers to a bodily poetics of the index and of contact that transforms Lidó's pieces into remains of the body—excesses and residues of existence. The contemplation of this work sends the viewer back to the moment in which the trace was produced, opening a temporal passage between past and present that quite literally gives "body" to the visible and places it in relation to the process of gestation and the phenomenology of making.

In recent years, this reference to the realm of the past—that temporal torsion evident in Lidó's work—has, if anything, become more complex. The presence of the process and of the bodily index that point to an earlier moment contrasts with the "appearance" of the figures in space, precisely as a ghost, as an apparition. The bodies emerging from the wall are already, in themselves, apparitions, yet this spectral quality is further intensified in those works in which the artist uses fluorescent pigment and which must be viewed in the dark. In that series, the figures momentarily charge with light and appear in the darkness as if they were specters. But specters that still maintain an essential link to flesh, and this disrupts the logic of apparition, since the ghost is usually represented as a bodiless entity, as an image without matter. Indeed, art—the creation of images, whether sculptural or pictorial—is generally associated with the idea of the ghost or the shadow—terms of similar etymology—as dematerialized, disembodied entities. Lidó's spectral apparitions, however, break with this logic and offer us material images that conceal their body in darkness, only to eventually reveal it. This play of light and darkness is, upon reflection, also a play—a dialectic—between materiality and immateriality.

de espectros que mantienen aún una vinculación esencial con la carne, y eso trastoca la lógica de la aparición, pues el fantasma suele representarse como un ente sin cuerpo, como una imagen sin materia. De hecho, por lo general, el arte, la creación de imágenes -escultóricas o pictóricas-, suele relacionarse con la idea del fantasma o la sombra - términos con una etimología semejante- como entidades desmaterializadas y desencarnadas. Las apariciones espectrales de las obras de Lidó, sin embargo, rompen esa lógica y nos ofrecen imágenes matéricas que ocultan su cuerpo en la oscuridad, pero que acaban revelándose. Ese juego de luz / oscuridad, si uno lo piensa bien, es también un juego o una dialéctica entre materialidad e inmaterialidad.

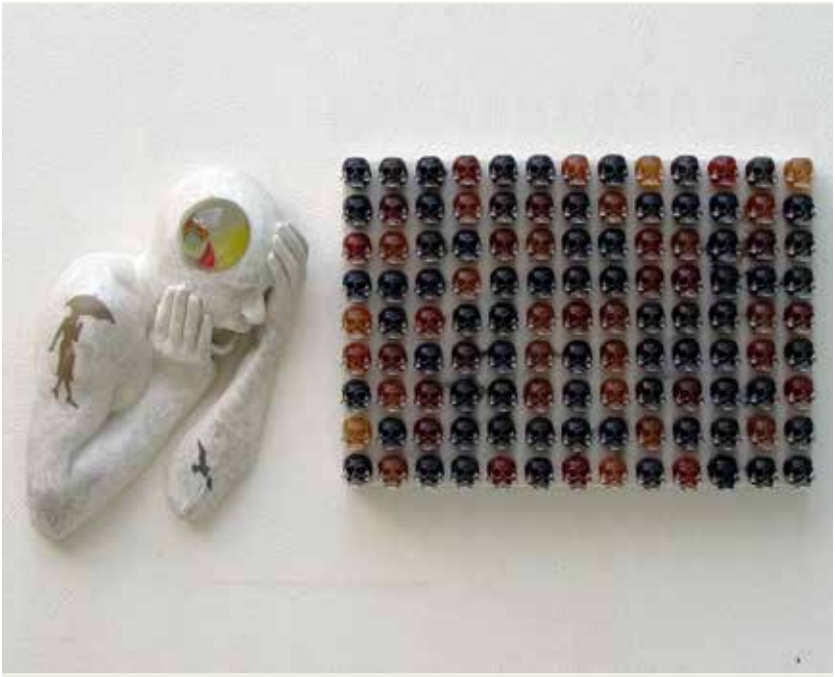
Las figuras aparecen como imágenes incorpóreas, como meras luces en la oscuridad, pero después adquieren materia al ser iluminadas. Esa serie de tensiones perturba al espectador especialmente porque no sólo manifiesta la confrontación entre ver y no ver, sino entre tener y no tener, entre ser un cuerpo y ser una imagen. Lo que hace Lidó Rico es invertir los términos del mostrar. Cegar para ver y encender para dejar de ver. Es una inversión de la mirada, una manera de trastocar el orden de lo visible. Cuando la luz está apagada, aparece la imagen, y cuando la luz se enciende, esa imagen se desvela, mostrándose en su realidad material y corporal, como un resto. De esa manera, la inmaterialidad de la imagen queda empañada para siempre por la materialidad real, la obscena huella del cuerpo, esa presencia radical que ya nunca puede escaparse del todo, por mucho que se apaguen las luces, por mucho que quitemos del medio los cuerpos. Esa relación entre esconder y mostrar se encuentra en la línea del Fort/Da, aquel juego infantil que Freud observó un día en su nieto. El niño sostenía el carrete de hilo y lo tiraba bajo un sofá. Cuando el carrete desaparecía, decía “fort” y su rostro se entristecía; luego, estiraba del hilo hacia él y lo volvía a hacer aparecer, exclamando “da” y mostrando una gran satisfacción. Freud quiso ver aquí una metáfora de los momentos de ausencia y presencia de la madre: un estar y un desaparecer. Lo que hacía el niño era repetir ese trauma fundamental según el cual la plenitud y la estabilidad siempre están a punto de desaparecer. El juego ponía en evidencia la amenaza de la pérdida y la necesidad de habitar ese lugar inestable entre la presencia y la ausencia. De algún modo, esa actitud también se observa en la obra reciente de Lidó Rico: mostrar y esconder, enseñar y cegar. Pero sobre todo crear un vínculo entre lo visible y lo invisible, entre el estar y el



The figures first appear as incorporeal images, as mere lights in the dark, and then acquire matter when illuminated. This series of tensions unsettles the viewer in particular because it does not only manifest the confrontation between seeing and not seeing, but also between having and not having, between being a body and being an image. What Lidó Rico does is to invert the terms of showing: to blind in order to see, and to illuminate in order to cease seeing. It is an inversion of the gaze, a way of disrupting the order of the visible. When the light is off, the image appears; when the light is turned on, that image is unveiled, revealing itself in its material and bodily reality, as a remainder. In this way, the immateriality of the image is forever stained by real materiality, by the obscene trace of the body—that radical presence which can never again fully escape, no matter how much the lights are turned off, no matter how much the bodies are removed from view. This relationship between







esconderse. Un vínculo que es, más bien, una mancha. La mancha de la ausencia que hace que en toda presencia esté inserta la posibilidad de la pérdida. Todo ver, en el fondo, esconde un perder. La mirada no es más que un proceso continuo de pérdida. Pérdida y reencuentro. Pero de un reencuentro siempre manchado por la posibilidad inminente de que todo desaparezca de nuevo.

Toda la obra de Lidó Rico ha estado presidida por una reflexión y un intento de trabajar sobre el sujeto individual, pero siempre desde la máscara y el gesto estereotipado. Los gestos expresivos que aparecen en sus piezas están vinculados con la actuación, la performance, y mantienen siempre una cierta distancia con la autenticidad. En la obra de Lidó eso parece ser una constante, la tensión entre dos elementos aparentemente contradictorios: la realidad (de la huella y del contacto con el cuerpo) y la ficción (del gesto y de la mueca). Una tensión que es más bien una fricción, porque el gesto es y a la vez no es lo que representa. No se trata aquí de la abstracción de las máscaras griegas (basadas en conceptos ideales) ni tampoco de la autenticidad de las mascarillas funerarias romanas (que presentaban al sujeto individual). Lidó llega en su obra a una suerte de

hiding and showing aligns with the Fort/Da, that children's game observed by Freud in his grandson. The child would hold a spool of thread and throw it under a sofa. When the spool disappeared, he would say "fort," and his face would grow sad; then he would pull the thread back toward himself, making it reappear, exclaiming "da" with evident delight. Freud saw in this a metaphor for the moments of absence and presence of the mother: a being-there and a disappearing. What the child was doing was repeating that fundamental trauma whereby fullness and stability are always on the verge of vanishing. The game revealed the threat of loss and the need to inhabit that unstable space between presence and absence. In some way, this attitude can also be observed in Lidó Rico's recent work: to show and to hide, to reveal and to blind.

But above all, to create a link between the visible and the invisible, between being present and concealing oneself. A link that is, rather, a stain—the stain of absence that ensures that within every presence lies the possibility of loss. Every act of seeing, at its core, conceals a losing. The gaze is nothing more than a continuous process of loss—loss and recovery, but a recovery always marked by the imminent possibility that everything might disappear once again.

Lidó Rico's entire body of work has been governed by a reflection on—and an attempt to work through—the individual subject, yet always from the perspective of the mask and the stereotyped gesture. The expressive gestures that appear in his pieces are tied to acting, to performance, and always maintain a certain distance from authenticity. In Lidó's work, this seems to be a constant: the tension between two apparently contradictory elements—reality (of the trace and of contact with the body) and fiction (of the gesture and the grimace). A tension that is better understood as friction, since the gesture both is and is not what it represents. This is not a matter of the abstraction of Greek masks (based on ideal concepts), nor of the authenticity of Roman funerary masks (which presented the individual subject). In his work, Lidó arrives at a kind of combination of these two central elements around which art has reflected since its beginnings: the abstract and the concrete. His sculptural pieces are the resolution of a search for the universal through the particular—the possibility of a gesture of anguish that is not entirely individual, yet emerges from the subject.

combinación de estos dos elementos centrales en torno a los que ha reflexionado el arte desde un principio: lo abstracto y lo concreto. Sus piezas escultóricas son la solución a una búsqueda de lo universal a través de lo particular, la posibilidad de un gesto de angustia que no sea completamente individual, pero que parta desde del sujeto.

Un gesto que, aun proviniendo de una experiencia real, pueda llegar a ser, si no comunicable, sí, al menos, efectivo en un contexto social. O por decirlo en otras palabras, lo que intenta hacer Lidó Rico es ser al mismo tiempo "el uno" y "el otro". Crear una iconografía que nazca en el sujeto pero que represente lo social. De ese modo, su cuerpo, sus gestos, no sólo vendrían a presentar una demanda o una experiencia del individuo -que es el lugar desde donde parten- sino que se amplían para presentar una serie de problemas y cuestiones que se desarrollan a nivel social. Estaríamos, por tanto, ante un cuerpo social en el sentido literal del término. Un cuerpo que no reniega de su condición individual, subjetiva y localizada, pero que, momentáneamente, acoge unas formas y expresiones que pertenecen al ámbito exterior. Quizá la expresión que mejor definiría esto es lo que Jacques Lacan llamó "extimidad", esa forma de interioridad o de subjetividad que no puede desprenderse de un lenguaje y una experiencia adquirida en el afuera. No hay, sostenía Lacan, interior ni exterior, sino una forma de relación y construcción continua entre estas dos esferas. En cierta manera, el arte de Lidó trabaja de este modo, estableciendo una comunicación -o, mejor, una tensión y una fricción continua- entre la experiencia del sujeto -que es una experiencia corporal, gestual y física- y la experiencia del mundo -fundamentalmente simbólica-, creando así un arte que produce símbolos a partir de lo concreto, que generaliza la experiencia del cuerpo, y que al mismo tiempo materializa la experiencia social, apresando en el cuerpo individual todo el amplio espectro de problemas, miedos, deseos, temores y anhelos de una sociedad como la nuestra.

Es aludiendo a esta doble faz de la práctica de Lidó Rico como podemos comprender el trayecto que en los últimos años ha emprendido su obra, caminando desde un primer periodo donde la experiencia individual e intransferible constituía una poética central hasta una serie de obras más recientes donde son las alusiones a ese cuerpo social al que nos referíamos más arriba las que parecen ir ganando presencia y contundencia. Tal presencia del cuerpo social simbólico la encontramos, por ejemplo, en

A gesture that, even though it stems from a real experience, may become—if not communicable—at least effective within a social context. Or, put differently, what Lidó Rico attempts is to be at once "the one" and "the other": to create an iconography that is born in the subject but represents the social. In this way, his body, his gestures, do not merely present a demand or an experience of the individual—the point from which they originate—but expand to present a series of problems and questions that unfold at a social level. We are thus faced with a social body in the literal sense of the term: a body that does not renounce its individual, subjective, and situated condition, but that, momentarily, takes on forms and expressions belonging to the external sphere. Perhaps the term that best defines this is what Jacques Lacan called "extimacy," that form of interiority or subjectivity that cannot detach itself from a language and an experience acquired from the outside. There is no interior or exterior, Lacan maintained, but rather a continuous relation and construction between these two spheres. In a certain sense, Lidó's art operates in this way, establishing a communication—or better, a constant tension and friction—between the experience of the subject (a bodily, gestural, physical experience) and the experience of the world (fundamentally symbolic), thereby creating an art that produces symbols from the concrete, that generalizes the experience of the body, and that at the same time materializes social experience, capturing within the individual body the full spectrum of problems, fears, desires, anxieties, and aspirations of a society such as ours.

It is by referring to this double aspect of Lidó Rico's practice that we can understand the trajectory his work has undertaken in recent years, moving from an initial period in which individual and intransmissible experience constituted a central poetics, toward more recent works in which references to that social body mentioned above seem to gain increasing presence and force. Such presence of the symbolic social body can be found, for example, in references to the imagery of terrorism, concealment, or armed conflict, materialized through images of the hooded face, weapons, the skull—signs that lead us directly to the presence of death, unease, or terror. A terror and a fear formulated in abstract terms, since both terrorist and victim appear, for Lidó, as abstractions of our time—ideas that constantly inhabit our minds and shape

la referencia al imaginario del terrorismo, de la ocultación o del conflicto bélico, que se materializa a través de las imágenes del rostro enfundado, de las armas, de la calavera, signos que nos llevan directamente a la presencia de la muerte, la inquietud o el terror. Un terror y un miedo que es formulado en abstracto, pues tanto el terrorista como la víctima parecen ser para Lidó abstracciones de nuestro tiempo, ideas que están constantemente en nuestra cabeza y que configuran nuestra manera de entender y habitar el mundo. Ideas que también se incorporan a la experiencia del artista, como sujeto contemporáneo, y que luego son materializadas a través del gesto y la mueca en los vaciados.

—

—

El dolor de los otros. Cómo interpretar esos cuerpos que Lidó extrae del suyo
Oscar Alonso Molina 2015

Es la perspectiva de Lévi-Strauss sobre el dolor la que podríamos emparentar con la capacidad taumatúrgica del arte, para lo cual el tránsito necesario impone la identificación del artista con el chamán "La cura consistiría, pues, en volver pensable una situación dada al comienzo en términos afectivos y hacer aceptables para el espíritu los dolores, que el cuerpo se rehúsa a tolerar", explica el autor en su Antropología General. ¿Qué mejor encaje, entonces, para ese mismo arte que, en nuestro tiempo, se presenta ante el cuerpo social como su síntoma y al mismo tiempo como su terapia; como una suerte de fármaco que activa las defensas de la comunidad y de la cultura, por medio de intervenciones homeopáticas, apenas perceptibles, de las mismas sustancias que nos envenenan?. Porque, como nos demuestra en su estudio el antropólogo, en el marco de la concepción indígena del universo, la cura puesta en práctica por el chamán se asienta siempre sobre los cimientos de una concepción espiritualizada del dolor, bajo el supuesto también completamente aceptado de que "la relación entre monstruo y enfermedad es interior"; es decir: que forma parte del espíritu del paciente. Así, la obra de Lidó Rico nos va a permitir aquí auscultar, analizar, o quizá sólo sospechar y entrever los padecimientos generales del espíritu de la época, por medio de su ofrecimiento al mundo del arte.

En algún otro lugar he comentado ese peculiar trasfondo casi performático que su trabajo conlleva de manera solapada, invisible por completo para cualquier espec-

the way we understand and inhabit the world. Ideas that are also incorporated into the artist's own experience as a contemporary subject, and that are later materialized through gesture and grimace in the casts.

—

—

The Pain of Others. How to Interpret Those Bodies that Lidó Rico Extracts from His Own

Óscar Alonso Molina 2015

It is Claude Lévi-Strauss's perspective on pain that we might associate with the thaumaturgical capacity of art, for which the necessary passage entails identifying the artist with the shaman. "The cure would consist, then, in making thinkable a situation initially given in affective terms and in rendering acceptable to the mind those pains that the body refuses to tolerate," the author explains in his General Anthropology. What better fit, then, for that same art which, in our time, presents itself before the social body as both its symptom and its therapy; as a kind of pharmakon that activates the defenses of community and culture through barely perceptible homeopathic interventions using the very substances that poison us? For, as the anthropologist demonstrates in his study, within the framework of the indigenous conception of the universe, the cure practiced by the shaman always rests upon the foundations of a spiritualized conception of pain, under the equally accepted assumption that "the relationship between monster and illness is internal"; that is, it forms part of the patient's spirit. Thus, Lidó Rico's work will allow us here to auscultate, analyze, or perhaps only suspect and glimpse the general afflictions of the spirit of the age, through its offering to the world of art.

Elsewhere I have commented on that peculiar, almost performative undercurrent that his work entails in a veiled manner, entirely invisible to any viewer standing before his finished pieces. The literal immersion in matter—in materials—that configures the work of art, whose form is acquired through contact with a suffering and subdued body, in forced postures, humiliating to public dignity, sullied, soiled, and on the verge of asphyxiation. A dirty body, then, that contaminates the primordial matter. The paralysis of the scream, the grimaces

tador que se plante delante de sus piezas ya terminadas. La inmersión literal en la materia -en los materiales- que configura la obra de arte, cuya forma se adquiere por contacto con un cuerpo sufriente y doblegado, en posturas forzadas, humillantes para la dignidad pública, mancillado, ensuciado y al borde de la asfixia. Cuerpo sucio, pues, que contamina la materia primigenia. La parálisis del grito, las muecas de repugnancia o dolor, cristalizan en la masa sólo porque el cuerpo del artista ha insistido en ella hasta petrificar su padecimiento fingido, enfangándose en ella. Imagen fija de lo inmanejable. Asistimos, claro está, a una versión radical de la impresión teatral que afecta a la sensibilidad del espectador, quien frente al escenario queda indeleblemente modificado en su interior tras proyectarse en las emociones y vivencias de los actores que frente a él y para él actúan.

La teoría clásica nos recuerda cómo semejante función catártica de la simulación frente a los otros, en un primer momento empuja al público a un límite inédito de su implicación con el problema en cuestión -la tragedia-; pero también, que el espectador, en un segundo momento, será devuelto a "la realidad" inevitablemente, aunque ya afectado por el espectáculo al cual ha asistido y que de alguna manera ha padecido en sus propias carnes. Que semejante asunción del dolor ajeno nos (re)posiciona, es un topos ya antiguo; pero que la purificación que proporciona el arte nos coloca un paso más adelante o uno más atrás de nuestros umbrales previos de tolerancia a los males del mundo, es algo que hoy sería difícil de discernir con claridad.

Lidó Rico se adhiere en este sentido a unos protocolos en principio diametralmente opuestos al efecto anestésico de los *media*, con su incesante retrasmisión en directo del horror. Frente a la saturación demoníaca, incesante, encadenada sin fin de lo dispar, el artista aprieta con precisión y se hace fuerte en espacios, gestos y momentos de indecible ardor. Concretos y escalofriantes. En este sentido, muchas de sus piezas son insufribles (nada aguantan, todo lo exteriorizan): verdaderamente intolerables. El arte, una vez más, resulta intratable, mientras que el aburrimiento, como decía Jünger, "no es otra cosa que la disolución del dolor en el tiempo". Frente a ello, Lidó Rico nos indica no tanto el punctum del padecimiento, el núcleo o punto nodal del desenlace emocional, existencial de un cuerpo sufriente -aunque también-, cuanto "un lenguaje en el cual se pueden expresar inmediatamente estados informulados o informulables de otro modo", siguiendo de nuevo a Lévi-Strauss. En el paso a esa expresión verbal, donde se dan fórmulas para asumir

of repulsion or pain, crystallize in the mass only because the artist's body has insisted upon it until petrifying its simulated suffering, wallowing within it. A fixed image of the unmanageable. We are witnessing, of course, a radical version of theatrical impression that affects the spectator's sensibility, who, before the stage, is indelibly transformed inwardly after projecting themselves into the emotions and experiences of the actors who perform before them and for them.

Classical theory reminds us how such a cathartic function of simulation before others initially pushes the audience to an unprecedented limit of involvement with the problem in question—the tragedy—but also that, in a second moment, the spectator will inevitably be returned to "reality," albeit already affected by the spectacle they have witnessed and in some way suffered in their own flesh. That such an assumption of others' pain (re)positions us is an ancient topos; but whether the purification provided by art places us one step forward or one step back from our previous thresholds of tolerance to the evils of the world is something that today would be difficult to discern clearly.

In this sense, Lidó Rico adheres to protocols that are, in principle, diametrically opposed to the anesthetizing effect of the media, with its incessant live broadcasting of horror. Faced with the demonic saturation—unceasing, endlessly chained—of the disparate, the artist tightens with precision and holds firm in spaces, gestures, and moments of unspeakable intensity. Concrete and chilling. In this sense, many of his pieces are unbearable (they withstand nothing, they externalize everything): truly intolerable. Art, once again, proves unmanageable, while boredom, as Ernst Jünger said, "is nothing other than the dissolution of pain over time." In contrast, Lidó Rico points us not so much toward the punctum of suffering—the core or nodal point of the emotional, existential outcome of a suffering body—although that too—as toward "a language in which states that are unformulated or otherwise unformulable can be immediately expressed," following once again Lévi-Strauss. In the passage to that verbal expression, where formulas are provided to assume, in a way intelligible to the community, to the spectator, to culture, the imperishable nature of extreme personal experiences, our protagonist behaves at once as a physician of the body and a psychological therapist, fulfilling a dual function.

de manera inteligible para la comunidad, para el espectador, para la cultura, lo inmarcesible de las experiencias límites personales, nuestro protagonista se comporta a la vez como médico del cuerpo y terapeuta psicológico, en una doble función.

En cualquier caso, los medios empleados para articular una imagen rotunda de las angustias privadas o colectivas en que vive ahogado el hombre de nuestro tiempo, parecen sólo el comienzo de una terapia donde se nos obliga a asistir al drama interno de un cuerpo -individual o social, insisto- que se relaciona con lo que le rodea en clave de duelo. Hasta en esas obras suyas donde parece que se anteponen los aspectos lúdicos, o los culturalistas (como por ejemplo en la serie de citas a los grandes nombres de la Historia del Arte), la imagen del hombre que ocupa siempre el centro de la escena "te abrasa con su dolor", como diría Baudelaire en su célebre poema, Alquimia del dolor ("L'un t'éclaire avec son ardeur»).

Aunque hay algunas traducciones que optan volcar el verbo por "alumbrar". Y sí, en efecto, Lidó Rico, trabaja en la senda de las flores del mal, camino luminoso y ardiente que calcina al que se adentra en él en profundidad. Como él mismo en sus buceos de escayola.

—

—

Forzosa autorrealidad

Guillermo Espinosa 2015

¿Por qué es Lidó Rico el protagonista de la mayoría de sus esculturas?
Conocido por utilizar su propio cuerpo (rostro, brazos, torso y, a veces, apenas partes de todo esto) como materia escultórica, siguiendo procesos de inmersión en distintas sustancias de los que luego obtiene el molde con el que realizará la escultura, generalmente en resina de poliéster pero también en materiales tradicionalmente asociados a los usos escultóricos, como el bronce, Rico huye sistemáticamente de una representación complaciente de sí mismo. Ni se idealiza, ni se mitifica, a lo sumo se enfatiza y, a veces, se caricaturiza. [...] Este choque de ideas entre la forzosa auto-referencialidad de su trabajo, a veces consciente de cierto rasgo autobiográfico, siempre en postura abiertamente performativa (tanto como las acciones que en sí son el origen material de sus esculturas, esas "inmersiones") y otras en modo actoral y

In any case, the means employed to articulate a forceful image of the private or collective anguish in which the man of our time lives suffocated seem only the beginning of a therapy in which we are compelled to witness the internal drama of a body—individual or social, I insist—that relates to its surroundings in terms of mourning. Even in those of his works where playful or culturalist aspects seem to prevail (as, for example, in the series of references to great names in the History of Art), the image of the human figure that always occupies center stage "burns you with its pain," as Charles Baudelaire would say in his famous poem Alchemy of Pain ("L'un t'éclaire avec son ardeur").

Although some translations choose to render the verb as "to illuminate." And yes, indeed, Lidó Rico works along the path of The Flowers of Evil, a luminous and burning path that consumes those who venture deeply into it—just as he himself does in his immersions in plaster.

—

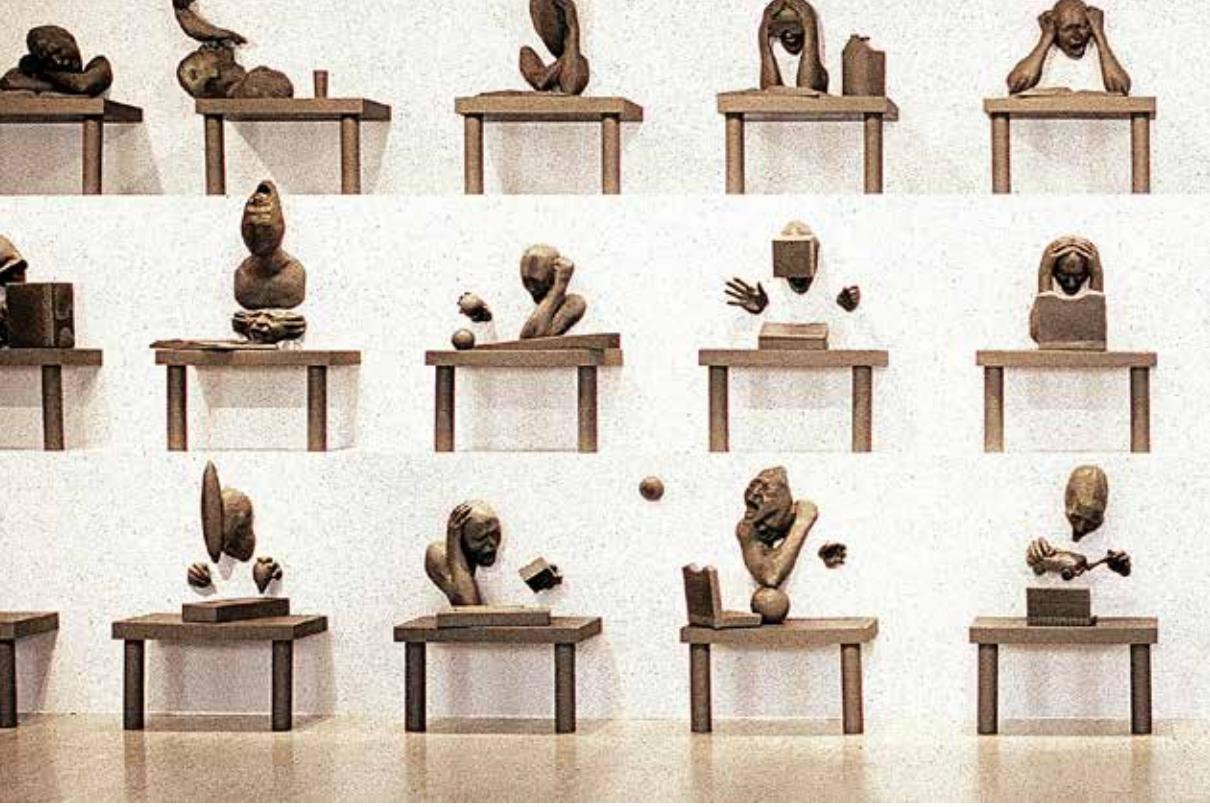
—

Forced self-reality

Guillermo Espinosa 2015

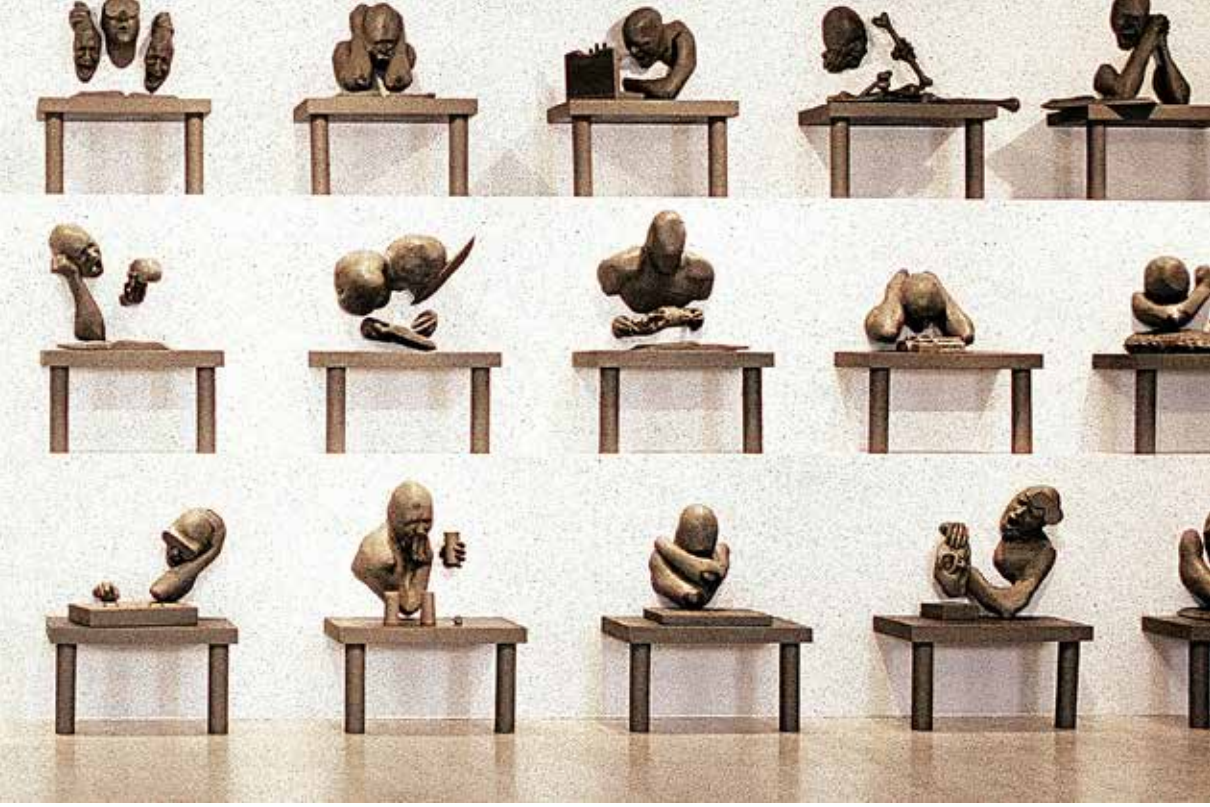
Why is Lidó Rico the protagonist of most of his sculptures?

Known for using his own body (face, arms, torso, and sometimes only fragments of these) as sculptural material—through processes of immersion in different substances from which he later obtains the mould used to create the sculpture, generally in polyester resin but also in materials traditionally associated with sculpture, such as bronze—Rico consistently avoids any complacent representation of himself. He neither idealizes nor mythologizes himself; at most, he emphasizes and, at times, caricatures. [...] This clash of ideas between the forced self-referentiality of his work—sometimes conscious of a certain autobiographical trait, always openly performative (as much as the actions that constitute the material origin of his sculptures, those "immersions"), and at other times operating in an acting mode, detached and fictionalized—and the desire to dissolve into the higher idea that animates it, to "not be," or at least to become a mere "medium," is one of the evident traits shared by the generation to which the artist belongs. This elusive path between "I am" and



ajeno, ficcionalizado, y ese deseo de disolución en la idea superior que la anima, de "no ser" o al menos de constituirse en mero "médium", es uno de los rasgos evidentes y compartidos en la generación a la que el artista pertenece. Ese esquivo camino entre el "soy yo" y el "no soy yo" que alumbra cualquier trabajo pensado para que otro lo contemple, y que con los siglos ha adquirido dimensión teórica. Quizá Rico busque el representar esa "pequeña memoria" de la que habla Boltanski: hechos íntimos, emociones, pequeñas narrativas individuales que no tienen presencia en la Historia, que desaparecen en su fragilidad ante la planicie igualitaria de la muerte: "Cuando miras cientos de cráneos, son todos iguales".

La segunda pregunta abierta en sus esculturas se refiere al hecho concreto de la representación: el gesto. ¿Por qué es tan importante en su trabajo el gesto concreto de sus representaciones? La escultura figurativa de lo humano no antecede a las escultura del símbolo abstracto, quiza la primera manifestación artística del hombre, que daba buena cuenta ya de su poder intelectual (3). El deseo de representar la realidad condujo a un canon idealizado y dotado de cierto hieratismo no humano: ajeno a la condición del hombre y pensado en una perspectiva sacra, divinizadora, con



"I am not," which underlies any work conceived for another to contemplate, has, over the centuries, acquired theoretical dimension. Perhaps Rico seeks to represent that "small memory" of which Boltanski speaks: intimate events, emotions, small individual narratives that have no place in History and that vanish in their fragility before the leveling plain of death—"When you look at hundreds of skulls, they are all the same."

The second open question in his sculptures concerns the concrete fact of representation: gesture. Why is the specific gesture so important in his work? Figurative sculpture of the human form does not precede the sculpture of the abstract symbol, perhaps the earliest artistic manifestation of humankind, already evidencing its intellectual power. The desire to represent reality led to an idealized canon endowed with a certain non-human hieratism: detached from the human condition and conceived within a sacred, divinizing perspective, with a will toward eternity and an awareness of the superior. Throughout the twentieth century, sculptors progressively undermined this conception of the sculptural in their representation of the human, rejecting that aspiration

voluntad de eternidad y conciencia de lo superior. A lo largo del siglo XX los escultores han ido menoscabando ese sentido de lo escultórico en su representación de lo humano, rechazando esa voluntad de fijación ideal y eterna. El gesto, entonces, aparece como esencia del comportamiento: aquello que nos singulariza y nos enfrenta a la divinidad, aquello que nos coloca como "identidad". Las esculturas de Rico presentan cierta variedad gestual en un margen acotado por la performatividad: el artista medita previamente e interpreta ciertos gestos en la inmersión. De ahí la cercanía y vulnerabilidad de sus sujetos escultóricos, que adquieren la expresión de un trance concreto, en el que sus sentidos han sido forzados y se encuentra a expensas de la sensación de ahogamiento e incapacidad para mirar. Ese gesto violento, de ahogo o incapacidad física parcial, con el que el autor salpica sus creaciones, parece traducir en cierta metáfora de la realidad. La angustia vital que persigue al ser contemporáneo en la aceptación o renuncia de la complejidad del mundo en el que vive. O los problemas que para la propia identidad tiene la pertenencia a una estructura social.

—

—

Lidó Rico. Una historia de hombres voladores

Carlos Delgado Mayordomo 2015

Sacado de su contexto para ser objeto, el cuerpo parece querer escapar del muro que lo aprisiona. Su rostro permanece oculto por una máscara que nos permite ver sus ojos cerrados y una boca angustiosa que, abierta en plenitud, parece emitir un grito sordo. Sus manos se anclan en el pecho, como intentando atemperar un dolor que, ya sea físico o emocional, es vivido en su más alta intensidad. Pero este cuerpo no está solo. Su vivencia expresiva aparece respaldada por otros cuerpos que son, en realidad, el mismo cuerpo. Todos ellos retuercen sus manos y sus rostros buscando el sonido esencial y primitivo del dolor, como un conjunto coral que busca medir la amplitud, la fuerza y el sentido de su dramática polifonía.

No es fácil metamorfosear el cuerpo propio en un inventario de otros posibles, como tampoco lo es etiquetar a Lidó Rico (Yecla, Murcia, 1968), artista que desde hace más de dos décadas viene elaborando uno de los trabajos más sólidos y sugestivos del contexto artístico español. Su obra solo puede ser pensada

toward ideal and eternal fixation. Gesture then emerges as the essence of behavior: that which singularizes us and sets us against the divine, that which establishes us as "identity." Rico's sculptures present a range of gestures within a framework defined by performativity: the artist premeditates and enacts specific gestures during immersion. Hence the closeness and vulnerability of his sculptural subjects, which assume the expression of a specific trance, in which their senses have been forced and they are subjected to the sensation of suffocation and the inability to see. That violent gesture—of choking or partial physical incapacity—that the artist infuses into his creations seems to translate into a metaphor for reality: the existential anguish that haunts the contemporary individual in either accepting or renouncing the complexity of the world in which they live, and the challenges that belonging to a social structure poses for one's own identity.

—

—

Lidó Rico. A History of Flying Men
Carlos Delgado Mayordomo, 2015
Removed from its context to become an object, the body seems to want to escape from the wall that imprisons it. Its face remains hidden behind a mask that allows us to see closed eyes and an anguished mouth which, fully open, seems to emit a silent scream. Its hands anchor themselves to the chest, as if attempting to temper a pain that—whether physical or emotional—is experienced at its highest intensity. But this body is not alone. Its expressive experience is supported by other bodies that are, in fact, the same body. All of them twist their hands and their faces in search of the essential and primitive sound of pain, like a choral ensemble seeking to measure the breadth, the force, and the meaning of its dramatic polyphony.

It is not easy to metamorphose one's own body into an inventory of other possible bodies, just as it is not easy to label Lidó Rico (Yecla, Murcia, 1968), an artist who for more than two decades has been developing one of the most solid and suggestive bodies of work in the Spanish artistic context. His work can only be properly understood by taking into account his recurring concern

cabalmente tomando en cuenta su preocupación recurrente por el ser humano y el estatuto ambiguo de su identidad en la sociedad contemporánea. Los temas, los medios técnicos y los recursos retóricos que han jalonado su trayectoria han ido perfilando de manera progresiva una indagación sobre los regímenes ético, re-presentacional y estético del cuerpo, si bien su discurso incorpora muchos otros matices que se organizan sobre zonas conflictivas de lo que significa habitar una sociedad basada en la hegemonía del racionalismo.

El cuerpo, por tanto, es una poética que nace y renace como el motivo de un verso dominante pero cuya resonancia incorpora, como iremos viendo a lo largo de este texto, otras derivas conceptuales. En cualquier caso, la preeminencia de lo corporal no se ancla en un pasaje narcisista sino en una ampliación de sus usos para convertirlo en herramienta de indagación y comprensión de un dilema contemporáneo: el enfrentamiento que supone llegar a concluir que tenemos un cuerpo sin llegar a entender el importante matiz de que, en realidad, somos un cuerpo.

Para Lidó Rico la función del artista es doble. Por un lado, debe transmitir y comunicar pensamiento y por otro, debe generarlo. Para ello es necesaria la consolidación de un lenguaje propio que, en el caso del artista murciano, pasa por un periodo de experimentación pictórica previo a su abandono de la limitación del lienzo como estrategia para generar un espacio real; de este modo, sus obras pronto comenzarán a adquirir un carácter volumétrico, entre la escultura, la instalación y el objeto artístico, opción formal que adquirirá un nuevo estadio a través del desplazamiento de su propio cuerpo hacia la experiencia performativa. Esa búsqueda de un gesto auténtico, incluso autobiográfico, se consolidará cuando finalmente sea la plenitud más expresiva de su cuerpo (cabeza, brazos, manos, vientre y pecho) la que pase a convertirse en narración. Ahora, concepción y ejecución se unifican en un cruce que advierte de la necesidad de subvertir ciertas nociones que presumen al arte como territorio autosuficiente y acotado en sí mismo.

El tiempo de acción se dilata y las piezas resultantes serán fruto de un violento protocolo de gestación en el que el artista sumerge su cuerpo en escayola para crear un vaciado que luego es rellenado con resina de poliéster. La dualidad del sujeto y del objeto, de lo performativo y lo escultórico, es irisada en ese instante decisivo



with the human being and the ambiguous status of identity in contemporary society. The themes, technical means, and rhetorical resources that have marked his trajectory have progressively shaped an inquiry into the ethical, re-presentational, and aesthetic regimes of the body, although his discourse incorporates many other nuances organized around conflictive zones of what it means to inhabit a society grounded in the hegemony of rationalism.

The body, therefore, is a poetics that emerges and re-emerges as the motif of a dominant verse, but whose resonance incorporates, as we shall see throughout this text, other conceptual drifts. In any case, the preeminence of the corporeal is not anchored in a narcissistic passage, but rather in an expansion of its uses, turning it into a tool for inquiry and understanding of a contemporary dilemma: the confrontation that arises when we conclude that we have a body without fully grasping the important nuance that, in reality, we are a body.

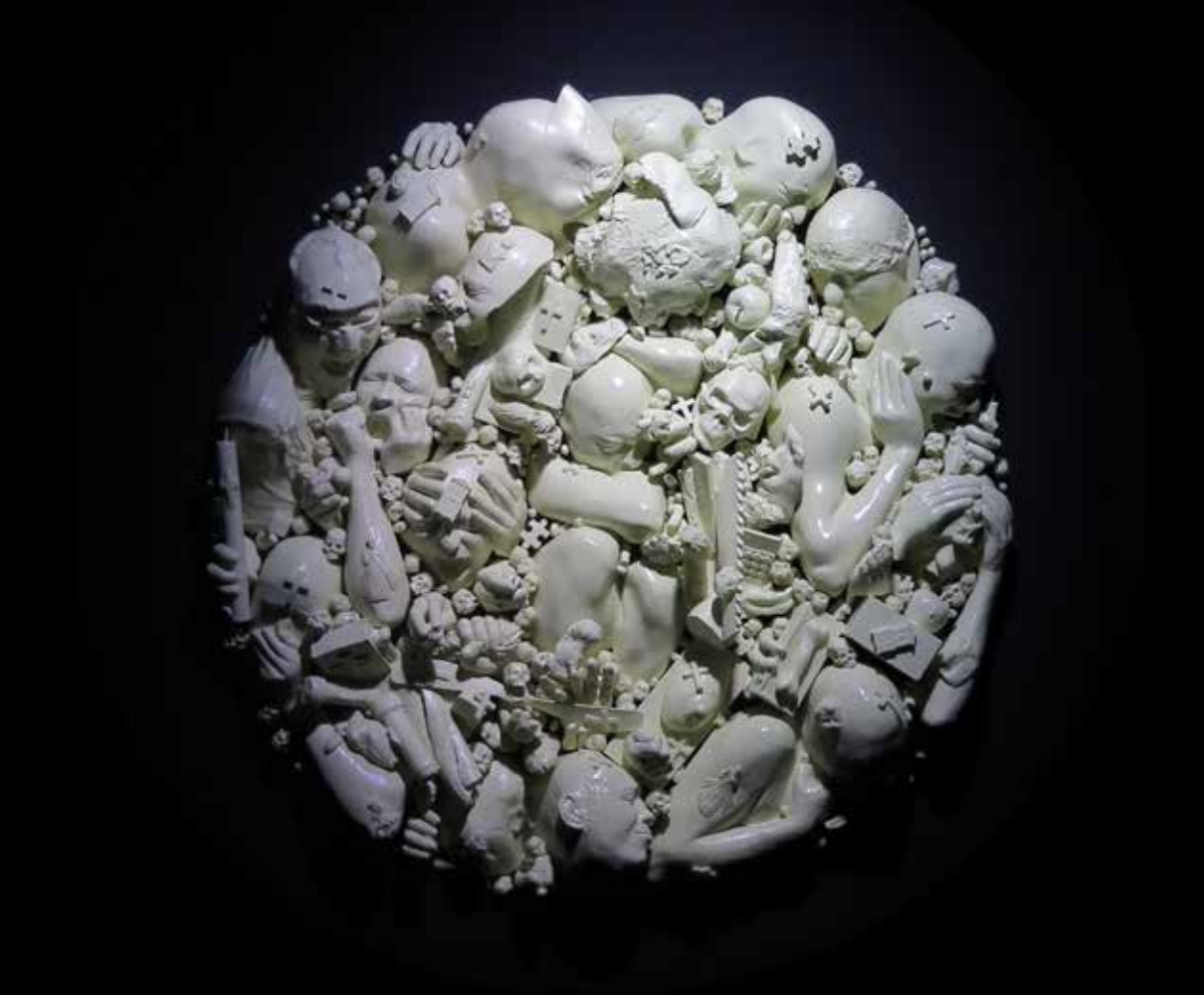
For Lidó Rico, the function of the artist is twofold. On the one hand, it must transmit and communicate thought; on the other, it must generate it. To do so requires the consolidation of a language of one's own, which, in the case of the Murcian artist, passes through a prior period of pictorial experimentation before abandoning the limitation of the canvas as a strategy to generate a real space. In this way, his works soon begin to acquire a volumetric character, somewhere between sculpture, installation, and art object—a formal option

e irrespirable de cegue-ra, sordera e inmovilidad que supone bucear en escayola. Un complejo y arriesgado proceso que no solo construye la obra, sino que forma parte esencial de la misma y que, a su vez, plantea un posicionamiento siempre problemático en el que se entrelaza la desaparición y el desvelamiento. El resultado es un cuerpo que duele porque oculta tanto como desvela. Es ahí, en esa encrucijada, donde todo toma su orden y sentido: lo real muestra solamente su huella, pero esta se revela más perturbadora y radical en su resonancia psíquica que la propia matriz original. Aquí radica la transformación que el proceso creativo opera sobre el orden de lo visible. Un arte por y para el hombre.

Segunda piel sobre la superficie de lo contingente, limen que usurpa del rostro la carnalidad de lo verosímil, tanto la huella resultante del proceso de vaciado como el objeto que emerge del proceso de rellenado pueden ofrecerse como conceptualizaciones tangibles de la disolución del sujeto contemporáneo. El resultado es un yo percibido como un contracuerpo o como una contradicción en la que la realidad muestra una perspectiva imprevista. Recipiente de connotaciones que nos convierten en el Otro, la obra de Lidó Rico actúa en el umbral tembloroso de la identidad; nos resitúa, en definitiva, para proponer la presencia de una ausencia: ese poder para gritar, para rebelarnos, para decir, que siempre imaginamos más poderoso en el Otro.

La obra de Lidó Rico plantea el dilema del posible desdoblamiento (o multiplicación) de una identidad modélica bajo varias alternativas distintas. Ante estas piezas crea en el espectador la duda acerca de cuál es la auténtica imagen del sujeto, si bien la intención es justamente no ofrecer una respuesta sino alertar sobre los desdoblamientos de un yo que siempre es contenedor de otros. Se trata, sin duda, de una de las propuestas plásticas actuales más lúcidas a la hora de transcribir y amplificar la idea de la disolución del sujeto, la dislocación de la subjetividad, la fungibilidad de las identidades, la contingencia de los roles, la mutación del ser humano, en definitiva, en la construcción de otro ser con nuevos apellidos: abismado, escindido, imprevisto y trascendido.

El carácter revulsivo de muchas obras de Lidó Rico obedece a su propio en-



that reaches a new stage through the displacement of his own body into performative experience. This search for an authentic, even autobiographical gesture becomes consolidated when the most expressive fullness of his body (head, arms, hands, abdomen, and chest) comes to constitute the narrative itself. Now, conception and execution are unified in a crossing that signals the need to subvert certain notions that presume art as a self-sufficient and self-contained territory.

The time of action is prolonged, and the resulting pieces are the outcome of a violent protocol of gestation in which the artist immerses his body in plaster to create a cast that is later filled with polyester resin. The duality of subject and object, of the performative and the sculptural, is iridescent in that decisive

frentamiento con una determinada realidad y a su propia indignación moral acunada en el descrédito de la sociedad que le ha tocado vivir. El resultado son imágenes que arrastran al espectador hacia un ahogo que exige convertirse en grito, unirse a una colectividad que desgarra máscaras impuestas e intenta liberarse del peso infranqueable del muro. Porque su grito no es un desahogo autocomplaciente; al contrario, nace de un acto performativo, profundamente íntimo, para convertirse en un reflejo genérico de la necesidad de alzar la voz del ser humano contemporáneo.

Como todo gran arte, la obra de Lidó Rico reconfigura su presente, aporta imágenes imprevistas y genera nuevas realidades a través de conexiones inéditas. En este sentido, el artista asume con incuestionable éxito una investigación de la complejidad contemporánea elaborada desde la microesfera de las emociones. Pero, por otro lado, el artista es consciente de que la creación actual no puede dejar de oír la voz de su tradición y buscar los estratos de una genealogía propia donde, parafraseando a Derrida, heredar es elegir.

El arte es para Lidó Rico un espacio de libertad, de conquista y de preguntas. Si buscamos en su obra soluciones y sentencias concretas estaremos inmediatamente descaminados. Nunca hay que tomar la imagen creada por el artista como un mero objeto, menos aún como un sustituto de su cuerpo; aun presentándose como semánticamente comprensible, siempre hay que buscar en el trabajo del artista el segundo sentido que esconde. Este sentido no es metáfora ni alegoría, sino resultado de las interrogaciones que provoca vivir en la exigencia de conocer las claves de nuestra existencia colectiva. La obra de Lidó Rico supone, en su conjunto, una magistral trama reflexiva donde cada pieza, cada acción, busca descifrar la realidad que nos envuelve. Las certezas calman la emoción y acomodan el pensamiento. Las dudas y las interrogaciones son, por el contrario, profundamente perturbadoras. Frente a aquella condena que obligaba a Narciso a buscar ensimismado su imagen reflejada en las aguas, Lidó Rico se funde en la materia para llevar a cabo una imagen especular que es acción, memoria, tiempo, construcción y desmoronamiento. Todo ello le convierte en un artista único, un creador imprescindible.

—

and unbreathable instant of blindness, deafness, and immobility that plunging into plaster entails.

A complex and risky process that not only constructs the work but forms an essential part of it, and which in turn proposes an always problematic positioning in which disappearance and unveiling are intertwined. The result is a body that hurts because it conceals as much as it reveals. It is there, at that crossroads, where everything finds its order and meaning: the real shows only its trace, yet this proves more disturbing and more radical in its psychic resonance than the original matrix itself. Here lies the transformation that the creative process operates upon the order of the visible. An art by and for the human being.

A second skin over the surface of the contingent, a limen that usurps from the face the carnality of the plausible: both the trace resulting from the casting process and the object that emerges from the filling process can be offered as tangible conceptualizations of the dissolution of the contemporary subject. The result is a self perceived as a counter-body or as a contradiction in which reality reveals an unforeseen perspective. A receptacle of connotations that turns us into the Other, Lidó Rico's work operates on the trembling threshold of identity; it ultimately repositions us in order to propose the presence of an absence: that power to cry out, to rebel, to speak, which we always imagine as more powerful in the Other.

Lidó Rico's work raises the dilemma of the possible doubling (or multiplication) of a model identity across several different alternatives. In the face of these pieces, the viewer is left in doubt as to which is the true image of the subject; yet the intention is precisely not to offer an answer, but to alert us to the duplications of a self that is always the container of others. It is, without doubt, one of the most lucid current artistic proposals when it comes to transcribing and amplifying the idea of the dissolution of the subject, the dislocation of subjectivity, the fungibility of identities, the contingency of roles, and the mutation of the human being—ultimately, into the construction of another being with new surnames: abysmal, split, unforeseen, and transcended.


Iberplaco

The subversive character of many of Lidó Rico's works responds to his own confrontation with a certain reality and to his own moral indignation cradled in the discredit of the society in which he lives. The result is a series of images that drag the viewer toward a suffocation that demands to become a scream, to join a collectivity that tears away imposed masks and attempts to free itself from the insurmountable weight of the wall. For his scream is not a self-indulgent release; on the contrary, it is born from a performative act, deeply intimate, in order to become a generic reflection of the need for the contemporary human being to raise their voice.

Like all great art, Lidó Rico's work reconfigures its present, offers unforeseen images, and generates new realities through unprecedented connections. In this sense, the artist successfully undertakes an investigation into contemporary complexity elaborated from the micro-sphere of emotions. Yet, at the same time, he is aware that current creation cannot cease to hear the voice of its tradition and to seek the strata of its own genealogy where, paraphrasing Jacques Derrida, to inherit is to choose.

For Lidó Rico, art is a space of freedom, of conquest, and of questions. If we look in his work for solutions or concrete statements, we will immediately go astray. The image created by the artist should never be taken as a mere object, still less as a substitute for his body; even when it appears semantically comprehensible, one must always search in his work for the second meaning it conceals. This meaning is neither metaphor nor allegory, but the result of the interrogations provoked by living under the demand to understand the keys to our collective existence. Lidó Rico's work constitutes, as a whole, a masterful reflective fabric in which each piece, each action, seeks to decipher the reality that surrounds us. Certainties soothe emotion and accommodate thought; doubts and questions, by contrast, are profoundly disturbing. Against that condemnation that forced Narcissus to search, self-absorbed, for his reflected image in the waters, Lidó Rico merges with matter in order to carry out a specular image that is action, memory, time, construction, and collapse. All of this makes him a unique artist, an essential creator.

—

La vida robada al cielo
Cristobal Belda 2015

"Te he puesto en medio del mundo - decía Pico della Mirandola- para que desde alli contemples, con comodidad, todo cuanto éste contiene. No te he hecho ni celestial ni terrenal, ni mortal ni inmortal, para que seas tú mismo, como árbitro y honorable escultor y modelador, quien puedas darte la mejor forma que elijas. Podrás entonces degenerar a la condición inferior de bruto, o podrás regenerar en la condición superior que es divina, extraída del juicio de tu ánimo". Los designios del hombre, fiados a sí mismo, le confirieron la facultad de esculpir en total libertad su propia imagen. Tras haber brotado de una cabeza, símbolo de la inteligencia, la fuerza divina de la que procede marca la dirección de todos los mundos posibles abiertos ante sí. La escultura se convierte, pues, no sólo en un fiel trasunto de la realidad sino en una norma de conducta que invita al hombre a seguir el camino de la virtud. Ya Saavedra había comparado un lienzo vacío con una vida todavía por definir y al hombre correspondía la posibilidad de dibujar el cuadro de su propia vida.

La escultura era el único arte que ostentaba la verdadera condición tridimensional del objeto. Decía Cellini que de todas las cosas de la naturaleza el hombre era la máquina más perfecta porque Dios lo hizo tridimensional, es decir, una auténtica escultura y que para hacerla más hermosa la vistió de colores, de forma que el hombre no es más que una escultura coloreada.

La ficción de la escultura ha rebasado, por tanto, la frontera de lo que no es para convertirse en algo vivo y real, en un ser humano que se funde con ella, dejando parte de sí mismo en un proceso titánico que lucha contra la materia. La lucha de Prometeo robando la vida al cielo (fue el primero que modeló una figura humana a la que dio vida) parece recrearse en un combate en el que vamos cediendo parte de nuestro ser a la materia de la que procedemos y al final acabamos dominando.

En esa especie de desgarro, en el que la escultura lucha por imponer su ley, espera ser comprendida en su retorno a la vida del hombre como símbolo del barro

—

Life Stolen from the Sky

Cristóbal Belda 2015

"I have placed you at the center of the world," said Giovanni Pico della Mirandola, "so that from there you may more easily contemplate all that it contains. I have made you neither celestial nor earthly, neither mortal nor immortal, so that you yourself, as a free and honorable sculptor and molder, may shape yourself in whatever form you choose. You may then degenerate into a lower, brutish condition, or you may be reborn into the higher, divine condition, according to the judgment of your soul." The destiny of humankind, entrusted to itself, granted it the faculty of sculpting its own image in complete freedom. Having sprung from the head—a symbol of intelligence—the divine force from which it proceeds marks the direction of all the possible worlds open before it. Sculpture thus becomes not only a faithful reflection of reality but also a rule of conduct that invites human beings to follow the path of virtue. Diego de Saavedra Fajardo had already compared a blank canvas to a life yet to be defined, and it was for man to draw the picture of his own existence.

Sculpture was the only art that possessed the true three-dimensional condition of the object. Benvenuto Cellini said that of all things in nature, the human being was the most perfect machine because God made it three-dimensional—that is, a true sculpture—and that, to make it more beautiful, He clothed it in colors, so that man is nothing more than a colored sculpture.

The fiction of sculpture has thus crossed the boundary of what is not, to become something living and real: a human being who merges with it, leaving part of himself in a titanic process that struggles against matter. The struggle of Prometheus, stealing life from the heavens (he was the first to model a human figure and give it life), seems to be reenacted in a combat in which we gradually surrender part of our being to the matter from which we come—and which we ultimately come to dominate.

In this kind of rupture, in which sculpture strives to impose its law, it awaits understanding in its return to human life as a symbol of the clay from which it was formed.

del que fue modelado.

Y en el transcurso de este proceso el boceto, elaborado en la inteligencia, era la demostración de cómo el escultor había robado la vida al cielo siguiendo el rastro de Prometeo. Los dioses infundían vida a la arcilla de la misma forma que el escultor iba definiendo su obra por medio de pasos intermedios: dibujo, boceto modelado con las manos, boceto de presentación coloreado, anticipador del resultado final, y obra definitiva advertían del mensaje proteico del escultor dando vida a sus criaturas. Esa proximidad y las cualidades de modelado y expresión perceptibles en un pequeño esbozo hacían más real la sensación de vida escondida. Una vida que parecía latir con la misma intensidad en esa simbólica existencia que la admirada en las obras de mayor empeño.

—

—

Lidó Rico: Más allá de la especie humana

Cristina Guirao Mirón 2016

Más allá de la materia, esa substancia de la que están hechas todas las cosas, solo hay planteamiento estético. Este es el punto de partida del universo plástico-poético que representa la obra de Lidó Rico. El arte es materia, la vida es materia, la humanidad es materia y dejará un rastro material en el planeta tierra difícil de subsanar. Cada sociedad desarrolla sus enfermedades propias (Han, 2012). Esta sociedad del rendimiento continuo se caracteriza por la aparición creciente de enfermedades neuronales: el trastorno por déficit de atención (TDAH), el trastorno límite de personalidad (TLP), el síndrome de desgaste ocupacional (SDO), el alzheimer... Enfermedades que representan el infarto del alma ante la explotación y el rendimiento continuo. El agotamiento y la tatiga ante el exceso de trabajo e información.

Hemos dejado atrás la sociedad de la vigilancia (Foucault) sociedad disciplinaria que organizaba sus estructuras sociales en base a espacios disciplinarios: hospitales, psiquiátricos, cárceles, cuarteles, fábricas. Heterotopías que repetían el mismo esquema de funcionamiento social para disciplinar, adiestrar y "curar" individuos que se alejan del "canon" de la salud, el del comportamiento social y la obediencia. El siglo XXI ha entrado en la sociedad del rendimiento cuyas estructuras sociales nos adiestran en la producción: el gimnasio, las tecnologías de la información, la gene-

And in the course of this process, the sketch—conceived in the mind—was proof of how the sculptor had stolen life from the heavens, following in the trace of Prometheus. The gods infused life into clay in the same way that the sculptor defined his work through intermediate stages: drawing, a sketch modeled by hand, a colored presentation model anticipating the final result, and the definitive work—all of which reveal the protean message of the sculptor giving life to his creations. That proximity, and the qualities of modeling and expression perceptible in a small sketch, made the sensation of hidden life all the more real. A life that seemed to pulse with the same intensity in that symbolic existence as in the admired works of greater ambition.

—

—

Lidó Rico: Beyond the human species

Cristina Guirao Mirón 2016

Beyond matter—that substance of which all things are made—there is only an aesthetic proposition. This is the point of departure for the plastic-poetic universe represented by Lidó Rico's work. Art is matter, life is matter, humanity is matter—and it will leave a material trace on planet Earth that will be difficult to remedy. Every society develops its own pathologies (Han, 2012). This society of continuous performance is characterized by the increasing emergence of neuronal illnesses: attention deficit disorder (ADD), borderline personality disorder (BPD), burnout syndrome, Alzheimer's... illnesses that represent the infarction of the soul under the pressure of exploitation and continuous productivity. Exhaustion and fatigue in the face of excess work and information.

We have left behind the surveillance society—what Michel Foucault called the disciplinary society—which organized its social structures around disciplinary spaces: hospitals, psychiatric institutions, prisons, barracks, factories. Heterotopias that reproduced the same model of social functioning in order to discipline, train, and "cure" individuals who deviated from the "canon" of health, social behavior, and obedience. The twenty-first century has entered the society of performance, whose social structures train us for production: the gym, information technologies, the generation and dissemination of knowledge, the network society, non-places,

ración y difusión del conocimiento, la sociedad red, los no-lugares, los espacios de trabajo virtuales... todo lo que trasforman al individuo en sujeto hiperproductivo. Los cambios psíquicos de esta sociedad del rendimiento continuo empiezan por el lenguaje. De la negatividad de los verbos deber y tener que, propios de la sociedad de la vigilancia (Han, 2012), a la positividad de los verbos poder y hacer, principios de racionalidad productiva. Los proyectos, las iniciativas y la motivación sustituyen a la obligación, el mandato y la ley. Al inconsciente colectivo le es inherente ahora el afán de maximizar la producción. El sujeto disciplinado en la sociedad de la vigilancia, pasa ahora del deber al poder, interioriza el mandato y se convierte en un tirano de sí mismo, se sobreexplota. Esta es la gran diferencia con la sociedad de la vigilancia, en ella el individuo podía revelarse contra alguien ajeno a sí mismo. Ahora, en la sociedad del rendimiento, esa instancia extraña está dentro del propio sujeto se autoexplota y se convierte en su propio tirano. Los síntomas son claros: la depresión, el cansancio, el no poder más... el fin de la voluntad que narra magistralmente Melville en Bartleby, un relato prospectivo... "I would prefer not to" era la sentencia de Bartleby, que elige la apatía, la falta de iniciativa, que tiene el alma infartada.

Hay piezas en el planteamiento artístico de Lidó Rido que expresan plásticamente la violencia sistémica que ejerce la sociedad del rendimiento. Su trabajo nos habla de una humanidad frágil, inestable, emocionalmente herida, entregada a



virtual workspaces... everything that transforms the individual into a hyper-productive subject. The psychic changes of this society of continuous performance begin with language itself. From the negativity of the verbs "must" and "have to," characteristic of the surveillance society (Han, 2012), to the positivity of the verbs "can" and "do," principles of productive rationality. Projects, initiatives, and motivation replace obligation, command, and law. The collective unconscious is now driven by the urge to maximize production. The disciplined subject of the surveillance society moves from duty to possibility, internalizes the command, and becomes a tyrant over himself—self-exploiting. This is the great difference from the surveillance society: in it, the individual could rebel against an external authority. Now, in the society of performance, that external instance resides within the subject, who exploits himself and becomes his own tyrant. The symptoms are clear: depression, exhaustion, the sense of no longer being able to continue... the end of willpower, masterfully narrated by Herman Melville in Bartleby, the Scrivener, a prophetic tale... "I would prefer not to" was Bartleby's statement, choosing apathy, lack of initiative—the soul in a state of infarction.

There are works within Lidó Rico's artistic framework that plastically express the systemic violence exerted by the society of performance. His work speaks to us of a fragile, unstable, emotionally wounded humanity, given over to dependencies



las dependencias como vías de escape y huidas de sí mismo. Nos habla de la fatiga del alma en las sociedades que han hecho de la racionalidad productiva el canon del sujeto humano. Para escapar de las trampas sociales del humanismo y ejercer al mismo tiempo una revisión crítica, la obra de Lidó Rico desarrolla un planteamiento que deconstruye el paradigma de la modernidad desacreditando el supuesto central de la teoría: la razón centrada en el sujeto. Partiendo de este contexto de interpretación, el cerebro humano es la unidad lingüístico-plástica que el autor utiliza para articular su discurso. Algunas piezas recuerdan la sentencia foucaultiana de que el sujeto es una construcción histórica moderna. Como Foucault (1997) lo expresa al final del prefacio de las Las palabras y las cosas, ningún sujeto existe antes de las fuerzas históricas que lo constituyen. Pero es un hecho que las tecnologías del cuerpo -medicina, biología, psicología, psiquiatría, ciencias sociales...- que tradicionalmente han construido al sujeto moderno, están perdiendo peso y están siendo sustituidas por nuevas tecnologías que disuelven y desdibujan los dualismos modernos entre el yo y los otros, entre mente y cuerpo, entre humano y animal, entre naturaleza y cultura. El trabajo de Lidó Rico es un planteamiento constante de deconstrucción del cerebro esencializador, a la vez que representa el esfuerzo por abrir la puerta a un nuevo discurso no logocéntrico. La obra de Lidó contrapone y deconstruye las prácticas discursivas occidentales, sus dependencias y sus formas de dominación para construir un planteamiento artístico que nos sitúa frente a la dura tarea, cultural y política, de redefinir los conceptos y límites de la sociedad. Y esta tarea es un compromiso que no tiene vuelta atrás.

Su trabajo es una sala de espejos conceptuales, metáfora y realidad del paradigma contemporáneo, desde la que pensar sobre las posibilidades de la vida más allá de la especie humana, por eso nos inquieta y nos incomoda, porque nos enfrenta a nuestros propios miedos y a nuestras contradicciones.

—

—

El deslinde de lo humano

Enric Mira 2016

El arte contemporáneo tiene más de producción que de creación, de conceptualización que de intuición. Como idea y como objeto, el arte se ha convertido en un proceso híbrido, contaminado por múltiples referencias, descreído de las purezas

as forms of escape and flight from itself. It speaks of the fatigue of the soul in societies that have made productive rationality the canon of the human subject. In order to escape the social traps of humanism while at the same time exercising a critical revision, Lidó Rico's work develops an approach that deconstructs the paradigm of modernity by discrediting its central assumption: reason centered on the subject. From this interpretive framework, the human brain becomes the linguistic-plastic unit the artist uses to articulate his discourse. Some works recall the Foucauldian proposition that the subject is a modern historical construction. As Michel Foucault expressed at the end of the preface to The Order of Things, no subject exists prior to the historical forces that constitute it.

Yet it is a fact that the technologies of the body—medicine, biology, psychology, psychiatry, the social sciences—which traditionally constructed the modern subject, are losing ground and are being replaced by new technologies that dissolve and blur the modern dualisms between self and other, mind and body, human and animal, nature and culture. Lidó Rico's work constitutes a constant effort to deconstruct the essentializing brain, while simultaneously opening the door to a new, non-logocentric discourse. His work confronts and deconstructs Western discursive practices, their dependencies, and their forms of domination in order to construct an artistic proposal that places us before the difficult cultural and political task of redefining the concepts and limits of society. And this task is a commitment with no turning back.

His work is a hall of conceptual mirrors—both metaphor and reality of the contemporary paradigm—from which to reflect on the possibilities of life beyond the human species. This is why it unsettles and disturbs us: because it confronts us with our own fears and our contradictions.

—

—

The Delimitation of the Human

Enric Mira 2016

Contemporary art involves more production than creation, more conceptualization than intuition. As both idea and object, art has become a hybrid process,

disciplinares, tendente a la desmaterialización y a su vehiculización fundamentalmente visual. Las estrategias de significado y las políticas de representación de las prácticas artísticas posmodernas se sitúan más acá de los monolíticos relatos sobre el cuerpo como arquetipo, ya sea de género, raza o cualquier otra consideración canónica relativa a la belleza, la salud o el estatus social. Así, el arte de nuestros días se centra sobre un cuerpo disgregado, concebido como campo de batalla -como locus performativo-; un cuerpo transitado por múltiples identidades -derivadas de múltiples postdiscursos-; una corporalidad infiltrada por una microfísica del poder presente en los órdenes material y simbólico de la sociedad. No sorprende, pues, que el cuerpo ya no sea un ente puramente orgánico o anatómico, sino que ante todo sea cultural y social... y, como cada vez comprobamos con más frecuencia, también tecnológico, un ser biónico. El concepto de cuerpo que articula la obra de Lidó Rico se incardina de lleno en estas claves estéticas e intelectuales de nuestro tiempo.

Sus esculturas representan un cuerpo desmembrado -el suyo propio- como alegoría de un ser escindido y doliente, posiblemente desubicado, desposeído de aquellos narraciones -la de la religión y las utopías sociales- que lo habían construido como ese sujeto, individual y colectivo, en torno al cual toda parecía girar, un sujeto a cuyo patrón moral todo se podía supeditar. El conjunto de la producción de Lidó Rico viene a dibujar una personal grafía de lo corpóreo, a modo de escritura hecha de brazos, piernas y cabezas escorzadas, de gestos petrificados y gritos sordos. La concreción anatómica del cuerpo aparece convertida -adoptando la expresión de Barthes- en una especie de escritura de "grado cero". En la obra escultórica de Lidó Rico, la gramática de lo corporal está siempre forzando los límites entre la construcción de un discurso estético —la huella de su estilo como artista- y la diáfana materialidad de las piezas -la severa objetividad de la resina- extraídas de moldes de su cuerpo. Los límites entre esa escritura somática y su carga expresiva se difuminan y reconstruyen constantemente, conformando el modo en que se experimentan estas obras. El espectador queda atrapado en esa tensión, cautivo del estallido de formas, seducido por la transgresión simbólica del cuerpo, confuso por esa casi carnalidad que, con turbación, casi puede sentir como viva. Las figuras de Lidó Rico funcionan como una vuelta de tuerca de la fase del espejo lacaniana más que como una reinterpretación del concepto de calco o el de máscara. El reflejo distante sobre la superficie especular se ha transformado en una inmersión en la blancura opaca de la escayola, para deconstruir



contaminated by multiple references, skeptical of disciplinary purities, tending toward dematerialization and primarily conveyed through the visual. The strategies of meaning and the politics of representation in postmodern artistic practices are situated on this side of monolithic narratives about the body as archetype—whether of gender, race, or any other canonical consideration related to beauty, health, or social status. Thus, the art of our time focuses on a fragmented body, conceived as a battlefield—as a performative locus; a body traversed by multiple identities—derived from multiple post-discourses; a corporeality infiltrated by a microphysics of power present in both the material and symbolic orders of society. It is therefore unsurprising that the body is no longer a purely organic or anatomical entity, but is above all cultural and social… and, as we increasingly observe, also technological—a bionic being. The concept of the body that structures Lidó Rico's work is fully embedded in these aesthetic and intellectual coordinates of our time.

His sculptures represent a dismembered body—his own—as an allegory of a split and suffering being, possibly displaced, dispossessed of those narratives—religion and social utopias—that had constructed it as that subject, both individual and collective, around which everything seemed to revolve, a subject

-ni replicar ni encubrir- aquella unificación imaginaria del yo ante el espejo.
Las esculturas de Lidó Rico nos deslizan hacia las fisuras abiertas en el concepto de lo humano, tanto en lo emocional como en lo cognitivo, nos abren a nuevas claves epistemológicas, políticas y tecnológicas que alumbren otros modos de relación humana y de interacción con el entorno físico.

—

—

La presentación de lo irrepresentable
Fernando Broncano 2017

De las muchas cosas que es el cuerpo humano, una de ellas es la de ser a la vez una fuente de información y una barrera para la comunicación. Somos seres sociales y no simplemente gregarios porque nuestro cuerpo es una frontera por la que discurren los intercambios entre nuestras mentes: los estados, afectos, pensamientos, deseos y convicciones, proyectos, afiliaciones y lealtades, mentiras y traiciones, amores y desencantos. De los muchos flujos de saberes, el conocimiento del dolor es probablemente el más inquietante y paradójico.

Nos recuerda Elaine Scarry (The Body in Pain) que "cuando se oye el dolor físico de otra persona podría parecer que tiene el carácter remoto de algún hecho subterráneo, perteneciente a alguna geografía invisible que, por más que sea portentosa, aún no se ha manifestado en la superficie visible de la tierra" (pg 13). El dolor, nos dice, no es compartible, es como si no pudiese ser negado ni pudiese ser confirmado. Wittgenstein lo había explicado antes: no puedo decir que siento tu dolor pero tampoco que no siento que tienes dolor. Está ahí, es lo que al final nos une y reconcilia como humanos a la vez que nos separa con un velo de misterio. Nace en la paradoja de que lo que más nos ata a la tierra, el cuerpo que heredamos de nuestro tronco evolutivo de mamíferos, se nos vuelve misterioso cuando se hace fenomenología en la que habitamos.

El dolor, como le ocurre a tantas sensaciones y emociones, no tiene un fácil correlato en el lenguaje. No es decible, por más que sea tan fácilmente mostrable en el grito, el gesto o la curvatura de la espalda. Y precisamente por su incomunicabilidad directa se convierte en materia de lo ritual y del arte, que son los territorios donde se hace

to whose moral pattern everything could be subordinated. The entirety of Lidó Rico's production outlines a personal script of the corporeal, a kind of writing composed of arms, legs, and foreshortened heads, of petrified gestures and silent screams. The anatomical concreteness of the body appears transformed—adopting Roland Barthes's expression—into a kind of "zero-degree" writing.

In Lidó Rico's sculptural work, the grammar of the body constantly strains the limits between the construction of an aesthetic discourse—the trace of his style as an artist—and the transparent materiality of the pieces—the severe objectivity of resin—extracted from molds of his own body. The boundaries between this somatic writing and its expressive charge blur and reconstruct themselves continuously, shaping the way these works are experienced. The viewer is caught within this tension, held captive by the eruption of forms, seduced by the symbolic transgression of the body, unsettled by that near-carnality which, with a sense of disturbance, can almost be felt as alive.

Lidó Rico's figures function as a further turn of the screw on the Lacanian mirror stage rather than as a reinterpretation of the concept of the imprint or the mask. The distant reflection on the specular surface has been transformed into an immersion in the opaque whiteness of plaster, in order to deconstruct—neither replicate nor conceal—that imaginary unification of the self before the mirror.

Lidó Rico's sculptures lead us toward the fissures opened up within the concept of the human, both emotionally and cognitively. They open us to new epistemological, political, and technological frameworks capable of illuminating other modes of human relation and interaction with the physical environment.

—

—

The Presentation of the Unrepresentable

Fernando Broncano 2017

Of the many things the human body is, one of them is that it is at once a source of information and a barrier to communication. We are social beings, not merely gregarious, because our body is a frontier along which exchanges between our

visible lo invisible. No son lugares de re-presentación en los que se imite lo que ya es común, por el contrario, son espacios de construcción de nuestros conceptos y reconocimientos del dolor. Así, cuando el guardián del cadáver de Polinices informa al tirano de que Antígona emitía gritos como los de un pájaro al descubrir vacío su nido, no está describiendo sino contribuyendo a nuestra comprensión del dolor de Antígona de un modo que su alarido, por sí mismo, no lograría comunicarnos por más que nos aterrorizase. En un sentido muy estricto, Sófocles es un mediador entre la piel y el modo en que entendemos ciertas formas de dolor.

Si el arte se instala en la paradoja que presentan los afectos de los que está hecha la condición humana es por su vocación de educación estética de la humanidad, a saber, de esa forma de educación de la sensibilidad que permite la comprensión a la vez que la percepción sensible. El arte ilumina entonces los rincones oscuros de la existencia, y, mediante el recurso a la transformación de lo material, transforma nuestro entendimiento de la mente ajena. En la obra de Lidó Rico se manifiesta con luminosa transparencia este carácter de mediador del arte que a través del modelado de lo inerte produce transmutaciones en lo sensible.

Que en muchas de sus obras el cuerpo propio sea el instrumento a la vez de creación y de modelo nos devuelve a, y envuelve en, esta niebla de la paradoja de las representaciones del dolor.

Lidó Rico trabaja a veces con su cuerpo, sobre su cuerpo y desde su cuerpo. El cuerpo es su cuerpo y la expresión es su expresión, pero en el camino ha quedado extrañada y congelada en un material plástico, que a veces incorpora (tendría que decir, "encar-na") cuerpos orgánicos, generando una suerte de interpelación al espectador: "escucha, mira, mi cuerpo es tu cuerpo, mi dolor es tu dolor, y todos compartimos la misma materia que las hojas secas". Cuando nos ponemos frente a obras como Cuando el cuerpo quiere quedarse entendemos esta extraña fractura de lo humano que hereda el dolor y las emociones de su materia orgánica evolutiva pero que es capaz de convertir el puro grito animal en una constelación de significados por los que llegamos a levantar una topografía de nuestras emociones en cada momento histórico. Ortogonal a la paradoja epistémica de la inmediata comprensión y al tiempo incomunicabilidad de la emoción, en la obra de Lidó Rico se entrecruza otra de las



minds take place: states, affects, thoughts, desires and convictions, projects, affiliations and loyalties, lies and betrayals, loves and disaffections. Among the many flows of knowledge, the knowledge of pain is probably the most unsettling and paradoxical.

Elaine Scarry reminds us in The Body in Pain that "when one hears another person's physical pain, it may seem to possess the remote character of some subterranean fact, belonging to an invisible geography that, however prodigious, has not yet manifested itself on the visible surface of the earth" (p. 13). Pain, she tells us, is not shareable; it is as if it could neither be denied nor confirmed. Ludwig Wittgenstein had explained it earlier: I cannot say that I feel your pain, but neither can I say that I do not feel that you are in pain. It is there—it is what ultimately binds and reconciles us as humans, while at the same time separating us with a veil of mystery. It arises from the paradox that what most anchors us to the earth—the body we inherit from our evolutionary lineage of mammals—becomes mysterious to us when it turns into the phenomenology we inhabit.

Pain, as happens with so many sensations and emotions, does not have an easy correlate in language. It is unsayable, however readily it may be shown

corrientes subterráneas que alimentan nuestra cultura contemporánea, en la que damos nombre a las diversas emociones y expresiones afectivas de nuestros cuerpos en los contextos sociohistóricos en los que nos toca vivir. Se trata de la relación constitutiva y a la vez tensa entre el contexto técnico y artefactual en el que discurre nuestra existencia y las subjetividades en las que se hace presente la comprensión de lo que nos ocurre. La evolución de la especie humana se produjo bajo la presión de fuerzas no eran de origen puramente natural. Las especies anteriores se desenvolvieron ya en nichos artificiales, productos de la cultura, en los que se formaron nuevas fuerzas evolutivas que seleccionaron la particular dotación biológica humana. El contexto técnico no es en nuestra especie algo externo en lo que habitamos, sino que, ya desde nuestros comienzos, es algo que habita en nosotros produciendo nuestras particulares identidades personales y de grupo. La continuidad del cuerpo y los artefactos entre los que nace, se desarrolla y muere es un rasgo definitorio de la obra de Lidó Rico, como lo es también su exploración del cuerpo doliente. Se añade pues una nueva suerte de exploración del territorio humano: el del examen sistemático de su carácter híbrido entre lo natural y artificial. Del mismo modo que el dolor no sería expresable ni comprensible sin las representaciones mediante las que damos significado al puro grito, la crueldad y la soledad humanas serían incomprensibles sin los modos de relación, e incluso constitución, de los cuerpos que son los artefactos. Hablamos de crueldad mental, como si la crueldad pudiera ser puramente mental y no se tradujese en materializaciones en actos y objetos de producir daño. Igualmente, la soledad no es simple aislamiento de los cuerpos sino producto de los muros que erigen nuestros artefactos. Del mismo modo que un arma, un teléfono o un ordenador son relatores bipolares que levantan barreras a la comunicación, que paralizan la voz en su paradójica función de transportarla. Así, observamos en las paredes de la exposición esta cartografía del mundo contemporáneo que son las soledades mudas de sus habitantes. El arte hereda la religión en su poder ritual que se produce a través de una cultura material de espacios, iconos, imágenes escultóricas y prácticas de ensimismamiento. El artista produce a través de sus artefactos flujos de conciencia que circulan entre los espectadores, que se reconcilian con su condición emocional al compartir la experiencia estética. Esta producción de sensibilidades es la que caracteriza el arte que no es mera decoración ni escenografía. Pertenece a lo más profundo de nuestras modalidades de relación: aquellas que mantienen unidas nuestras comunidades mediante gestos, objetos, actos, que abandonan su función material para

in a cry, a gesture, or the curvature of the back. And precisely because of its direct incommunicability, it becomes the material of ritual and of art, which are the territories where the invisible is made visible. They are not sites of re-presentation in which what is already common is imitated; on the contrary, they are spaces for the construction of our concepts and recognitions of pain. Thus, when the guard of Polyneices' corpse informs the tyrant that Antigone uttered cries like those of a bird upon discovering its nest empty, he is not merely describing but contributing to our understanding of Antigone's pain in a way that her cry alone could never communicate, however much it might terrify us. In a very strict sense, Sophocles is a mediator between the skin and the way we understand certain forms of pain.

If art situates itself within the paradox presented by the affects that constitute the human condition, it is because of its vocation for the aesthetic education of humanity—that is, a form of education of sensibility that enables both understanding and sensory perception. Art thus illuminates the dark corners of existence and, through the transformation of the material, transforms our understanding of the mind of the other. In Lidó Rico's work, this mediating character of art is manifested with luminous clarity: through the modeling of the inert, it produces transmutations in the realm of the sensible.

The fact that in many of his works his own body is both the instrument of creation and the model returns us to—and envelops us in—this fog of paradox surrounding the representations of pain. Lidó Rico works at times with his body, on his body, and from his body. The body is his body and the expression is his expression, yet along the way it has been estranged and frozen within a plastic material that sometimes incorporates (one might say "embodies") organic bodies, generating a kind of interpellation directed at the viewer: "listen, look, my body is your body, my pain is your pain, and we all share the same matter as dry leaves." When we stand before works such as Cuando el cuerpo quiere quedarse, we understand this strange fracture of the human: that which inherits pain and emotions from its organic evolutionary matter, yet is capable of transforming the pure animal cry into a constellation of meanings through which we construct a topography of our emotions in each historical moment.

adquirir función simbólica. Como los abrazos y besos con los que nos saludamos, para recordarnos que nuestros afectos siguen intactos, las obras de arte se elevan desde su materialidad al territorio simbólico en el que se producen y reproducen los estratos más profundos de la sensibilidad humana. Una exposición es siempre una exposición de los cuerpos. Se expone el cuerpo del artista y los espectadores exponen sus cuerpos al flujo de relaciones que generan las obras expuestas. Es un rito comunitario en el que se renueva la parte más alta de la cultura humana, en la que nos reconciliamos con nuestra condición de seres frágiles que confían su existencia a los otros.

La obra de Lidó Rico es, en este profundo sentido del arte, pura exposición de cuerpos a su destino de ser, también, símbolos de fragilidad ante otros cuerpos. Arte y vida, así, se reconcilian en su condición de seres expuestos.

—

—

Conocimiento científico y desarrollo artístico

Jose Luís Ferrán 2017

Razones de una búsqueda

El estado actual del conocimiento humano ha determinado que diferentes disciplinas de campos muy diversos se entrecrucen. Esta aparente pérdida de límites bien definidos está permitiendo el abordaje de nuevas exploraciones conceptuales que no eran imaginables hasta hace muy poco tiempo. En la antigua Grecia la filosofía no solo era la guía en el pensamiento, sino además la razón para la gestación e innovación más allá del mundo único de las ideas. La observación del mundo que nos rodeaba llevaba a teorizar y a crear en diferentes ámbitos y disciplinas. Luego de un largo proceso de individualización y especialización cada una de las formas de pensamiento parecía irreconciliable con la otra, pero ya hace un tiempo que bajo el ala de la interdisciplinariedad la creación sea artística, filosófica o científica ha comprendido la necesidad de refundarse bajo la percepción de sus orígenes: una visión global solo es posible cuando se comprende el límite de cada campo, cuando se percibe la oscuridad que lo rodea.

Las necesidades humanas han sido el motor para el desarrollo de una cultura propia

Orthogonal to the epistemic paradox of immediate understanding and, at the same time, the incommunicability of emotion, another of the subterranean currents that nourish contemporary culture intersects in Lidó Rico's work—one in which we name the various emotions and affective expressions of our bodies within the socio-historical contexts in which we live. This concerns the constitutive—and at once tense—relationship between the technical and artefactual context in which our existence unfolds and the subjectivities through which our understanding of what happens to us takes shape. The evolution of the human species took place under the pressure of forces that were not purely natural in origin. Earlier species already developed within artificial niches—products of culture—in which new evolutionary forces emerged that selected the particular biological endowment of humans. The technical context is not something external in which we dwell; rather, from our very beginnings, it inhabits us, producing our particular personal and collective identities. The continuity between the body and the artefacts among which it is born, develops, and dies is a defining feature of Lidó Rico's work, as is his exploration of the suffering body. A new terrain of exploration is thus added: the systematic examination of its hybrid character between the natural and the artificial. Just as pain would neither be expressible nor comprehensible without the representations through which we give meaning to the raw cry, human cruelty and loneliness would be incomprehensible without the modes of relation—and even constitution—of bodies that artefacts provide. We speak of mental cruelty, as if cruelty could be purely mental and not translated into materializations in acts and objects that inflict harm. Likewise, loneliness is not simply the isolation of bodies but the product of the walls erected by our artefacts. In the same way, a weapon, a telephone, or a computer are bipolar narrators that erect barriers to communication, that paralyze the voice in their paradoxical function of transmitting it. Thus, on the walls of the exhibition, we observe this cartography of the contemporary world: the mute solitudes of its inhabitants.

Art inherits from religion its ritual power, produced through a material culture of spaces, icons, sculptural images, and practices of introspection. Through his artefacts, the artist generates flows of consciousness that circulate among viewers, who reconcile themselves with their emotional condition through

que ha transformado el mundo en el que vivimos. Esa amplia y diversa modificación de nuestro entorno fue producto de las posibilidades que brinda nuestro cerebro. Las singularidades de su construcción han determinado opciones de interacción con el ambiente hasta ese momento impensables para muchas especies. Hace unos 500 millones de años a partir de unos primitivos organismos marinos comenzó a gestarse la formación de un plan general del cerebro. Este diseño producto de la evolución de los vertebrados experimentará modificaciones en cuanto a los detalles que componen cada parte; pero no será hasta hace unos 5-6 millones de años con la aparición de los primeros homínidos, nuestros antepasados más cercanos o directos, que ese plan común a todos los vertebrados comenzará a adquirir detalles que posteriormente le darían al ser humano características únicas en su capacidad de abstracción (Ferran, 2016). Aunque se observan manifestaciones culturales propias de humanos hace unos 2 millones de años cuando aparece el Homo habilis en escena; no fue hasta en los últimos 150.000 años con el Homo sapiens sapiens; cuando nos aproximaríamos a una estructura cerebral similar a la que posee el cerebro del hombre moderno (Facchini, 2007). En este momento nos encontramos con una clara manifestación de una inteligencia con un alto grado de abstracción, capaz de hacer proyectos y de autodeterminarse; lo que le ha permitido al hombre progresar culturalmente y construir su propio futuro. Estas peculiaridades culturales propiamente humanas incluían la manifestación religiosa y artística. La elaborada capacidad de abstracción reflejada como actividad simbólica y artística, según los registros que han sobrevivido, se remonta a los últimos 40.000 años de nuestra existencia y se puede observar en las bellísimas reproducciones de arte rupestre que llegan a cuotas de abstracción únicas, visibles en las grutas que frecuentaban, tales como las cuevas de Altamira; y en las decoraciones sobre objetos de uso cotidiano. A estas representaciones, principalmente de animales (zoomorfas), pero que estaban estrechamente vinculadas a la vida social, se remonta el origen de la expresión artística.

El mundo moderno que rodea o recrea el entorno humano es el resultado real plasmado en su entorno de las posibilidades teóricas que su cerebro como tal le podía otorgar. Somos un producto en primer lugar de nuestro cerebro o de nuestro sistema nervioso en su forma más amplia, pero es la evolución cultural la que permite que esta elaborada y compleja maquinaria genere cambios en su entorno cultural al que aportan las sucesivas generaciones (o sucesivas oleadas de mentes pensantes) bajo una estructura cerebral que en los últimos 40.000 años probablemente no ha

the shared aesthetic experience. This production of sensibilities is what characterizes art that is not mere decoration or scenography. It belongs to the deepest layers of our modes of relation: those that bind our communities together through gestures, objects, and acts that abandon their material function in order to acquire symbolic meaning. Like the embraces and kisses with which we greet one another, reminding ourselves that our affects remain intact, works of art rise from their materiality into the symbolic realm in which the deepest strata of human sensibility are produced and reproduced. An exhibition is always an exhibition of bodies: the artist's body is exhibited, and the spectators expose their own bodies to the flow of relations generated by the works on display. It is a communal ritual in which the highest dimension of human culture is renewed, where we reconcile ourselves with our condition as fragile beings who entrust their existence to others.

Lidó Rico's work is, in this profound sense of art, a pure exposition of bodies to their destiny of being, also, symbols of fragility before other bodies. Art and life thus reconcile in their condition as beings exposed.

—

—

Scientific Knowledge and Artistic Development

José Luis Ferrán 2017

The brain is considered one of the most complex systems in nature, and in many respects it still escapes our direct comprehension. Through our nervous system we connect with the world, explore it, and experience either an apparent freedom or a constraint shaped by its structure. From its functioning emerges what we call the mind—an emergent phenomenon that allows us to deal with seemingly simple problems in our environment as well as with those representing profound abstractions.

Everything resides within this beautiful and intricate machinery—subtle to the extreme and filled with delicate structures that evoke, in their essence, something akin to poetry.



cambiado demasiado. La exploración artística del cerebro, su forma, su génesis, su función y sus límites conocidos o no; constituye un desafío que nos sitúa en el punto en el cual arte, filosofía y ciencia intentan encontrarse.

Cerebro origen forma y función

Nuestra comprensión del cerebro, o expresado de otra forma, nuestro entendimiento de cómo funciona nuestra mente se encuentra en una época de grandes cambios y se enfrenta a vertiginosos desafíos.

El cerebro es considerado uno de los sistemas más complejos de la naturaleza, que todavía en muchos aspectos escapa a nuestra comprensión directa. Es a partir de nuestro sistema nervioso como conseguimos conectar con el mundo, explorarlo, sentirnos libre en apariencia o presos de su forma, su funcionamiento produce como fenómeno emergente lo que denominamos nuestra mente. La que nos permite lidiar con problemas aparentemente simples de nuestro entorno y por supuesto con aquellos que representan verdaderas abstracciones. Todo reside en esa bella maquinaria compleja, sutil hasta el hartazgo y plagada de hermosas pinceladas que recuerdan a una bella poesía por su esencia...

¿Por qué una mirada artística?

Bajo el nombre «Genoarquitecturas» hemos desarrollado un grupo de trabajo formado por un artista plástico con una trayectoria artística íntimamente re-



Under the name GENOARCHITECTURES, we have developed a collaborative group composed of a visual artist whose work is closely related to human emotions—Lidó Rico (Yecla, Spain); a neurophysiologist from the Rosalind Franklin University of Medicine and Science, Kuei Y. Tseng; and a developmental neurobiologist from the University of Murcia, José Luis Ferrán.

Through numerous encounters we have begun to explore the brain from its origins in vertebrates—examining how and in what ways its form evolved toward that of the human brain—its basic functions, and the ways in which dysfunction manifests itself in common pathologies such as addiction or Alzheimer's disease.

Our goal is to enable society to empathize with phenomena as complex as our own—and largely unknown—machinery of thought. From this interaction and exchange of perceptions emerges an artistic work that renders something highly complex both tangible and accessible.

Processes of abstraction can be considered the common point—or bridge—between artistic vision and scientific knowledge. The concept of genoarchitecture originates in laboratory studies (Puelles & Ferrán, 2012) aimed at understanding the spatial organization of the brain's structure in order to identify and describe its different components.

lacionada con las emociones humanas (Lidó Rico. Yecla; España); un neurofisiólogo de la Facultad de Medicina de Chicago (Kuei Yuang Tseng. Rosalind Franklin University; USA) y un neurobiólogo del desarrollo de la Facultad de Medicina de la Universidad de Murcia (José Luis Ferrán. Murcia; España). Fruto de numerosos encuentros hemos comenzado a explorar el cerebro desde su origen en los vertebrados (como y en qué aspecto fue cambiando su forma hasta la actual del ser humano), sus funciones básicas; y como se manifiesta en patologías comunes su funcionamiento inadecuado (por ejemplo; adicciones o enfermedad de Alzheimer). Pretendemos de esta forma que la sociedad pueda empatizar con fenómenos tan complejos como nuestra propia y desconocida maquinaria del pensamiento. Fruto de nuestra interacción e intercambio de sensaciones se recrea una obra que nos hace ver algo complejo como cercano y tangible.

Genoarquitecturas

Los procesos de abstracción se podrían situar como punto común o puente entre la mirada artística y el conocimiento científico. El concepto genoarquitectura tiene su origen en estudios de laboratorio (Puelles y Ferran, 2012) que tenían como finalidad comprender como estaba organizada espacialmente la estructura del cerebro, con la finalidad de reconocer o postular los distintos componentes que conforman el cerebro. Como parte de este estudio se analiza la expresión de genes, siendo una herramienta que ayuda a describir las partes del cerebro. Estos marcadores permiten postular que podría ser diferente entre las distintas partes del cerebro. Esta estrategia resulta útil además para comparar cómo ha evolucionado el cerebro de los vertebrados, determinando de esta forma que tienen en común y cuáles son las diferencias de las estructuras del cerebro entre animales tan dispares como aves, mamíferos y peces (Ferran, 2016).

La exploración de la forma esta también un espacio recorrido por el arte. La recreación de puntos de vista de observación diferentes es común a la búsqueda del conocimiento científico y a la exploración que hace el artista con su obra. El neurocientífico se vale del conocimiento científico para buscar respuestas que ayuden a entender cómo funciona el cerebro, tratando de encontrar una visión que se aproxime a la realidad; sin embargo el artista también busca respuestas y aunque estas pueden parecer en ocasiones distantes de la realidad son fundamentales para generar una visión diferente a la que prevalece. La ciencia

Part of this research involves analyzing gene expression, which serves as a tool for identifying distinct brain regions. These markers help propose how different parts of the brain may differ from one another. This strategy is also useful for comparing how the vertebrate brain has evolved, determining both the commonalities and differences among animals as diverse as birds, mammals, and fish (Ferrán, 2016).

The exploration of form is also a space long traversed by art. The recreation of different points of observation is common both to the scientific search for knowledge and to the artist's exploration through their work. The neuroscientist relies on scientific knowledge to find answers that help explain how the brain functions, seeking a vision that approximates reality. The artist also seeks answers, and although these answers may sometimes appear distant from reality, they are fundamental in generating new perspectives beyond the prevailing ones.

Science and art share the creative moment—the moment of inquiry that, at its deepest level, must produce an entirely new vision. Their goals may appear different, yet in essence they share common ground. Science seeks truth—its approximation to reality, its answers. And art? Through form it seeks to understand the world and reveal another vision of reality. Scientific knowledge is concrete, yet at times it requires pure abstraction to break with traditional views—something it shares with artistic exploration.

The Genoarchitectures project aims for the art of Lidó Rico to draw nourishment from new ideas and renewed perspectives, presenting discoveries in neuroscience to the world through abstraction. These insights should in turn return to the academic community—or to the individual wandering through everyday life—encouraging them to see something different and encounter new forms.

The artistic recreation of our scientific knowledge may allow neuroscientists to add new layers to their rational perspectives, opening spaces for imagination. Genoarchitectures is thus a project that enables a powerful symbiosis between the knowledge provided by science and the varied, complex, and rich world of art.

—

y el arte comparten el momento creativo, el momento de búsqueda que en su proposición profunda tiene que dar una visión completamente diferente. Fines aparentemente distintos pero que en esencia comparten puntos comunes. La ciencia busca la verdad... su aproximación a la realidad, las respuestas... y el arte? En su forma intenta comprender el mundo y mostrarnos otra visión de la realidad. La realidad del conocimiento científico es concreta y requiere por momentos de abstracciones puras para romper las visiones tradicionales... algo que comparte con la exploración artística.

El proyecto genoarquitecturas tiene como finalidad que el arte de Lido Rico se nutra de nuevas ideas, de un aire renovador, que muestre al mundo novedades de la neurociencia de forma abstracta. Novedades que deberían retornar al académico o al individuo que deambula por su propio mundo cotidiano para hacerle ver algo diferente, encontrarse con formas nuevas. La recreación artística de nuestro conocimiento permitirá al neurocientífico agregar capas diferentes a su forma racional cotidiana, podría darle nuevos espacios recreados para su imaginación. Genoarquitecturas es un proyecto que permitiría una simbiosis poderosa entre el conocimiento proporcionado por la ciencia y el variado, complejo y rico mundo del arte.

—

—

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

Mieke Bal 2021

Si necesitamos una etiqueta genérica de las que el mundo del arte suele emplear para categorizar las obras, este artista es escultor: no hay más vuelta de hoja. Pero las obras, tal como se exponen aquí, cuestionan todo lo que sabemos, o creemos saber, del arte de la escultura: de la escultura como arte. Y sin embargo, todos estos rodeos nos llevan de vuelta a los supuestos que teníamos bien guardados en nuestro bagaje intelectual al llegar allí. Lo hacen de una manera enrevesada, de modo que acabamos con una sensación de alivio: sí, después de todo, esto es escultura. Pero hay que ver, después de ese vuelo en, o bajo, las alas de Lidó, el arte de la escultura nunca volverá a ser el mismo. Pues hemos aprendido durante el viaje a pensar, a cuestionar y a

Thinking, Seeing, Removing:
Lidó Rico's Strategies for Activating Sculpture

Mieke Bal 2021

If we need one of those generic labels the art world often uses to categorize works, this artist is a sculptor—plain and simple. Yet the works, as they are presented here, challenge everything we know, or think we know, about the art of sculpture: about sculpture as an art form. And yet all these detours ultimately bring us back to the assumptions we had carefully stored in our intellectual baggage when we first arrived. They do so in such a roundabout way that we end up feeling a sense of relief: yes, after all, this is sculpture. But after that flight on—or beneath—the wings of Lidó, the art of sculpture will never be quite the same again. For along the way we have learned to think, to question, and to rediscover the art of seeing.

In this text I will pose some of these questions, uncertainties, hesitations—in short, moments of astonishment. My answers will always remain provisional, expressions of my own doubts. What I hope to convey, however, are the extraordinary benefits we can gain by approaching art through the hesitant steps of not-knowing. And this is precisely what the art/sculpture of Lidó Rico offers us: a gift we can take home and treasure for a lifetime. Dare to doubt,







descubrir nuevamente el arte de ver.
En este texto plantearé algunas de estas preguntas, incertidumbres, vacilaciones: en definitiva, asombros. Mis respuestas serán siempre provisionales, expresiones de mis propias dudas. Pero lo que espero transmitir son los extraordinarios beneficios que podemos obtener al abordar el arte desde los pasos titubeantes del no-saber. Y eso es lo que nos ofrece el arte/escultura de Lidó Rico: un regalo que podemos llevarnos a casa y atesorar de por vida. Atrévete a dudar, a reconocer tu ignorancia, y saldrás del espacio, del acontecimiento, de la experiencia, como otra persona.

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

[...] El material permanece pertinazmente presente; no puede obviarse. En este fragmento de reflexión intentaré argumentar que eso es precisamente lo que es y lo que hace la escultura: transformar el material en otra cosa, en lo que resumimos como «arte». Pero mi argumento sostiene que no se trata en absoluto de una desaparición de la materialidad. Al contrario, como demuestra la obra de Lidó, lo material cobra vida y ejerce una capacidad de actuación. Se convierte en personaje, aunque sea un personaje un tanto peculiar. La histeria: tiene que ver con el exceso, el desplazamiento, y la emoción: algo muy distinto de la materialidad callada, discreta y quieta que es en lo que consiste el objeto, si diferenciamos entre el material y el objeto, artefacto o figura realizados en él. Pero tal vez no debamos hacerlo. De hecho, la fuerza mágica

to acknowledge your ignorance, and you will leave the space—the event, the experience—as a different person.

The sections of this text follow one another abruptly, almost automatically. They are fragments of reflections that arise, that seem to call for one another, through the encounter with this art. These reflections are the result of the journey undertaken beneath Lidó's wings. Each piece culminates in a doubtful, provisional, uncertain conclusion that leads to the next question, in the manner of a "yes, but..." addressed to the art we see, feel, and experience. I hope to engage readers of this publication so they share my astonishment, inviting them to ask and consider these questions with me—with open minds, not in pursuit of definitive answers but of further questions, and the pleasure that such inquiry provokes. This satisfaction is what active art—the capacity of art to act—can offer its spectators, who feel addressed so forcefully that they return home revitalized, with the firm desire to come back again to this exhibition. For as I will continue to insist, the works—and the exhibition as a whole—demand a second look: a look that is more intense, longer, closer.

[...] The material remains stubbornly present; it cannot be ignored. In this fragment of reflection I will try to argue that this is precisely what sculpture is and what it does: it transforms material into something else, into what we summarize as "art." But my argument insists that this transformation is by no means a disappearance of materiality. On the contrary, as Lidó's work demonstrates, the material comes alive and exercises a capacity to act. It becomes a character, albeit a somewhat peculiar one.

Hysteria has to do with excess, displacement, and emotion—something quite different from the silent, discreet, and motionless materiality that we associate with the object, if we distinguish between the material and the object, artifact, or figure made from it. But perhaps we should not make that distinction. In fact, the magical force of sculpture—the Pygmalion effect—consists precisely in the fact that we cannot do so.

"Hysteria" began in antiquity as a term for the "wandering womb," a psychosomatic illness of women imagined by men. After losing its gendered specificity, at least

de la escultura —el efecto Pigmalión— consiste en que no podemos hacerlo.
La «histeria» empezó en la antigüedad como término para el «útero errante»: una enfermedad psicosomática de las mujeres, imaginada por los hombres. Al perder su especificidad genérica, al menos oficialmente, se convirtió en término clínico para la transformación de una emoción en otra, y de una persona en otra. Mientras tanto —y esto es importante para evaluar la capacidad del arte para actuar — el exceso emocional denotado por la palabra «histeria» se está convirtiendo hoy en día en un modelo de comportamiento político; se elige a quien grite más fuerte y actúe más histéricamente. Esto exime al votante de la tarea de pensar, algo de lo que no puede liberarse realmente el espectador de arte de la categoría de la escultura de Lidó. Así que va de mal en peor; es hora de echarle un segundo vistazo a la histeria, al margen de moralismos e insultos. Cuando escribo acerca de la histeria en relación con la materialidad de la escultura, estoy intentando darle vida a la obra artística más allá de su mero «sentido». Pretendo demostrar la fuerza performativa del propio material.

Es probable que cualquiera que mencione la histeria esté pensando en asociaciones que conducen al trabajo y las ideas de Sigmund Freud. Al introducir la histeria como cualidad del material, aludo a los comentarios de Freud sobre Dora, una de sus primeras pacientes a que no logró ayudar con su método, aún en ciernes. Pero permítanme que amplíe un poco más el ámbito de la histeria para convertirla en un criterio relevante para evaluar el funcionamiento de la materialidad de la escultura y como lo aprovecha Lidó Rico para obligarnos a pensar mientras observamos, utilizando el acto de observar como modo de pensar. Lo que todos los usos y abusos del término tienen en común, tanto en contextos populares como teóricos, es la emoción fuerte y excesiva. La emoción primordial de Dora fue el asco, y esto puede ayudarnos a la hora de volver a mirar la gran cabeza de Lidó. Sintió asco cuando el marido de la amante de su padre la arrinconó y le metió la lengua en la boca. ¿Cómo se relaciona esto con el material de la escultura? Se suele suponer que los trozos de arcilla, mármol, aluminio o bronce no sienten nada. Por supuesto que no; afirmar lo contrario sería una personificación impropia. En cambio, este tópico desplaza la pregunta hacia la relación entre dar forma y expresar, por parte del artista, y ver las superficies e imaginar la tactilidad, por parte del espectador. La cuestión más apremiante es cómo las emociones (excesivamente) fuertes pueden aplicarse al material y, mediante este efecto, «infectar» al espectador. ¿Acaso sería esta obra artística tan histérica como la

officially, it became a clinical term for the transformation of one emotion into another, and of one person into another. Meanwhile—and this is important for evaluating the capacity of art to act—the emotional excess signified by the word hysteria is today becoming a model of political behavior: people choose whoever shouts the loudest and behaves most hysterically. This relieves the voter of the task of thinking—something the viewer of Lidó's sculpture cannot escape. So matters go from bad to worse; it is time to take another look at hysteria, beyond moralism and insult.

When I write about hysteria in relation to the materiality of sculpture, I am trying to bring the artwork to life beyond its mere "meaning." I intend to demonstrate the performative force of the material itself.

Anyone who mentions hysteria will likely think of associations leading to the work and ideas of Sigmund Freud. By introducing hysteria as a quality of material, I am alluding to Freud's comments on Dora, one of his early patients whom he failed to help with his still-developing method. But let me broaden the scope of hysteria so it can become a relevant criterion for evaluating the functioning of sculptural materiality—and how Lidó Rico uses it to compel us to think while observing, using observation itself as a mode of thought.

What all uses and abuses of the term share, both in popular and theoretical contexts, is strong and excessive emotion. Dora's primary emotion was disgust, and this may help us when we return to look again at Lidó's large head. She felt disgust when the husband of her father's lover cornered her and forced his tongue into her mouth. How does this relate to the material of sculpture? We usually assume that pieces of clay, marble, aluminum, or bronze feel nothing. Of course they do not; to claim otherwise would be improper personification. Instead, this commonplace shifts the question toward the relationship between shaping and expressing on the artist's part, and seeing surfaces and imagining tactility on the part of the viewer.

The more pressing question is how (excessively) strong emotions can be applied to material and, through this effect, "infect" the viewer. Could this artwork be as hysterical as the excessive proliferation of uses of the word itself?

desmesurada proliferación de usos de esta palabra?

A la mayoría de los numerosos autorretratos en la obra de Lidó, no les llegamos a ver los ojos, las «ventanas del alma» que, tradicionalmente, suponemos que hacen que los individuos sean reconocibles como tales.

Y según mi propuesta, esa es la cuestión. Nos ayuda a evitar la trampa antropomórfica del arte mimético. Mediante esta omisión, el artista declara que la cara no es plana, y los ojos no revelan nada. Lo más importante es que los ojos cerrados, al tiempo que insinúan emociones negativas para nuestra reflexión, eliminan la idea de que la cara, y los ojos, son expresiones y que el arte los «representa». Tampoco depende de los ojos el hecho de «encarar» a alguien: es decir, mirar al espectador a la cara. El artista actúa como un niño, comiendo con malos modales, haciendo muecas para burlarse de los demás.

Introducir de paso el concepto de encarar, por el hecho de que Lidó Rico lo rechaza, me sirve de inspiración para dar un giro nuevo a dos trilladas definiciones universales de la humanidad: la noción de una autonomía individual basada en una vulgarización del cogito cartesiano y la de una pasividad sujetante derivada del principio berkleyano de que «ser es ser percibido». El primero de estos eslóganes ha sido perjudicial al descartar la participación del cuerpo y las emociones en el pensamiento racional. El segundo, reconocible en la tradición lacaniana además de en algunas corrientes bajtinianas, ha ampliado excesivamente un sentimiento de pasividad y coacción, convirtiéndolo en una negación de la voluntad política y, por tanto, de la responsabilidad política. En este sentido, la perspectiva de Berkeley y sus consecuencias nos proponen para nuestra reflexión la otra cara de los políticos histéricos y vociferantes de hoy. La obra de Lidó responde a esta pasividad impuesta creando, amasando y apretando cabezas que siempre sugieren pánico, inquietud, miedo y dolor. El «compositor del espacio» —por acuñar otro término para el escultor o la escultura— no deja sitio para un encaramiento comunicativo, ni para hacer frente a una verdad desagradable, como en ese otro sentido de «encarar»; la cabeza tampoco sugiere una apelación a la psicología. Cualquier intento de interpretar la personalidad del artista a partir de esta obra sencillamente no viene al caso; yo creo que a nadie le interesaría hacerlo. En el fondo, esta cara ya no es una cara, sino una cosa material a la que el espectador

In most of the many self-portraits in Lidó's work, we cannot see the eyes—the "windows of the soul" that traditionally allow us to recognize individuals as such. According to my proposal, this is precisely the point. It helps us avoid the anthropomorphic trap of mimetic art. By omitting them, the artist declares that the face is not flat and the eyes reveal nothing. More importantly, closed eyes, while suggesting negative emotions for our reflection, remove the idea that the face—and the eyes—are expressions that art simply "represents." Nor does "facing" someone depend on the eyes—that is, looking the viewer in the face. The artist behaves almost like a child, eating with bad manners, making faces to mock others.

Introducing the concept of "facing," precisely because Lidó Rico rejects it, inspires me to turn toward two worn universal definitions of humanity: the notion of individual autonomy based on a vulgarized version of the Cartesian cogito, and the notion of subjecting passivity derived from the Berkeleyan principle that "to be is to be perceived." The first slogan has been harmful in excluding the participation of the body and emotions in rational thought. The second—recognizable in Lacanian traditions and some Mikhail Bakhtin-inspired approaches—has exaggerated a sense of passivity and coercion, turning it into a denial of political will and responsibility.

In this sense, the perspective of George Berkeley and its consequences present us with the other side of today's hysterical, shouting politicians. Lidó's work responds to this imposed passivity by creating, kneading, and squeezing heads that always suggest panic, unrest, fear, and pain. The "composer of space"—another term we might coin for sculptor or sculpture—leaves no room for communicative confrontation, nor for facing an unpleasant truth. The head does not invite psychological interpretation either. Any attempt to interpret the artist's personality through this work simply misses the point. At bottom, the face is no longer a face but a material thing to which the viewer attributes form and meaning—and this cannot be done without engagement.

To be shaped by our gaze while forcing us to look back at it: as a definition of an artwork, this is as adequate as any. It is another way of asserting that material

atribuye una forma y un sentido, y esto no lo puede hacer sin comprometerse. Ser conformada por nuestra mirada mientras nos obliga a mirarla y encararla: como definición de una obra de arte, esta es tan adecuada como cualquiera. Es una forma de afirmar que el material actúa; tiene determinación. En esto consiste su fuerza performativa. El material de las esculturas no expresa emociones; tampoco las solicita. Al crear un espacio de intensidad afectiva, simplemente transgrede el firme límite entre el objeto, artefacto o cosa y las personas que visitan esas cosas, las contemplan y reflexionan sobre ellas. La transgresión es el efecto del material, y esto lo hace histérico. El material es histérico no solo en tanto convierte a los espectadores en transgresores emocionalmente, sino incluso en el sentido antiguo, cuando la histeria se refería a las andanzas del útero errante. Pues transfiere la cualidad de la superficie de la obra al espectador y del ojo a la mano o a la boca. Esta etimología no solo la clasifica como patología femenina, tal como se ha utilizado tradicionalmente contra la mujer, ya que solo la mujer tiene útero, sino de desplazamiento desde una posición fija. En este desamarre está el exceso. Es lo que hace posible que el material sea histérico; convierte la materialidad en personaje. En obras como las que Lidó Rico expone aquí se hace comprensible e incluso sensualmente accesible. El efecto del material, histérico o no, descarta la indiferencia. Esto es lo que hace Lidó al imponer la integración de pensar y ver. El arte de Lidó Rico no solicita respuestas emocionales concretas por parte del espectador mediante representaciones que inviten a su vez a una identificación. El patetismo impone las emociones; el afecto evita esta imposición, pero sin permitir una indiferencia emocional de carácter sensual. El desalojamiento de la privacidad es posible gracias a la intensidad contagiosa de la obra. El afecto consiste precisamente en esto: en la intensidad como proceso sin expresión particularizante, que permite al espectador experimentar la intensidad del afecto, pero a su propia manera. Solo así es posible que el afecto sea relacional, que la experiencia del arte sea subjetiva y enriquecedora para el sujeto y que el arte funcione de manera persuasiva, incluso política. Pues solo así es posible que el espectador se vea simultáneamente afectado y libre de ejercer su propio voluntad. El espacio afectivo favorece esta atención abierta pero implicada. No hay cara con la que identificarse, ni expresión de alegría o ansiedad; este es el sentido profundo de los ojos cerrados. Está claro que el propio afecto carece de toda emoción concreta. Sin embargo, es difícil no proyectar algo así como el asco sobre la cara que vemos, o en el caso de Tondo, simplemente el dolor. Para llenar las

acts—it has determination. This is its performative force. The material of the sculptures does not express emotions, nor does it solicit them. By creating a space of affective intensity, it simply transgresses the firm boundary between the object—artifact or thing—and the people who visit those things, contemplate them, and reflect on them. This transgression is the effect of the material, and this is what makes it hysterical.

The material is hysterical not only in that it turns viewers into emotional transgressors, but even in the older sense, when hysteria referred to the wanderings of the womb. For it transfers the surface quality of the work to the spectator, and from the eye to the hand—or even the mouth. This etymology not only classifies hysteria as a female pathology, traditionally used against women, but also indicates displacement from a fixed position. In that unmooring lies the excess. It is what makes material hysterical; it turns materiality into a character.

In works such as those exhibited here by Lidó Rico, this becomes comprehensible and even sensually accessible. Whether hysterical or not, the effect of material excludes indifference. This is what Lidó achieves by imposing the integration of thinking and seeing.

The art of Lidó Rico does not demand specific emotional responses from the viewer through representations inviting identification. Pathos imposes emotions; affect avoids that imposition while still preventing sensual indifference. The evacuation of privacy becomes possible thanks to the contagious intensity of the work. Affect consists precisely in this: intensity as a process without a particularizing expression, allowing the spectator to experience affective intensity in their own way.

Only then can affect be relational—so that the experience of art becomes subjective and enriching for the subject, and art functions persuasively, even politically. Only then can the spectator be simultaneously affected and free to exercise their own will. The affective space encourages this open yet engaged attention.

There is no face with which to identify, no expression of joy or anxiety; this is the deeper meaning of the closed eyes. Affect itself clearly lacks any specific

cabezas de emociones, hace falta la participación del espectador. El mejor término para calificar esta participación es fantasía. Todo el arte en exposición impone el movimiento, aunque sea de manera menos llamativa. Del mismo modo, el proceso del afecto lleva tiempo. El afecto, en cuanto intensidad sin especificidad semántica, solo puede experimentarse y reconocerse cuando haya dado lugar al sentimiento y la comprensión emocionales y cognitivos. La obra artística propone la forma de los afectos que el espectador debe alcanzar. Por ello, la emoción, el sentimiento y los estados de ánimo, aunque distintos, no son incongruentes con el afecto interpretado de esta manera. Esta secuencialidad y posterioridad presuponen que el afecto es (está en) movimiento. No es algo que es, sino algo que ocurre. El afecto de este tipo puede emanar tanto de las cosas como de las personas. Puede producirse entre personas, además de entre un objeto y una persona. Basta con mirar más de cerca esta vez, y sentir la carga afectiva. El hacinamiento de todas esas cabezas tan apretadas, la luz colgante, la forma redonda que es otra especie de encerramiento: la imposición del afecto se debe más a estos aspectos que a las propias expresiones faciales. Por eso el afecto es social por definición, a pesar de que su fuente puede ser una imagen o una escultura inmóvil y sus efectos e interpretación pueden ser individuales. Es en la tensión entre el afecto irresistible y la libertad emocional donde reside la fuerza política del afecto como medio. Se trata del espacio móvil (el «mar agitado» de Rodin, según la expresión de Steinberg) entre el afecto que emana de una obra de arte y el que se proyecta hacia una persona. Esta distinción es fundamental para cualquier comprensión del arte, sobre todo el arte figurativo,



emotion. Yet it is difficult not to project something like disgust onto the face we see—or, in the case of Tondo, simply pain. To fill the heads with emotion requires the spectator's participation. The best term for this participation is imagination.

All the art in the exhibition imposes movement, even if less conspicuously. Likewise, the process of affect takes time. As intensity without semantic specificity, affect can only be experienced and recognized once it has given rise to feeling and cognitive understanding. The artwork proposes the forms of affect that the viewer must reach. Hence emotion, feeling, and mood—though distinct—are not incompatible with affect understood in this way.

This sequence presupposes that affect is in motion. It is not something that simply is, but something that happens. Such affect may emanate from things as well as from people; it can occur between people, but also between an object and a person. One only needs to look more closely this time and feel the affective charge.

The crowding of those tightly packed heads, the hanging light, the circular form that is itself another kind of enclosure: the imposition of affect arises more from these aspects than from the facial expressions themselves. For this reason affect is social by definition, even though its source may be a still image or sculpture and its interpretation individual.

In the tension between irresistible affect and emotional freedom lies the political power of affect as a medium. It exists in the mobile space—the "troubled sea" of Auguste Rodin, as described by Leo Steinberg—between the affect that emanates from a work of art and the affect projected toward a person. This distinction is crucial for any understanding of art, especially figurative art, where confusion between these two sites of affect has been central.

When the emotional content or expression of a work seems null, intensity increases, and the installation imposes upon the spectator the burden of affective response. It is the spectator—not the figure—who is assaulted by growing uncertainties and displacements. No place is any longer singular, nor is any time.

donde la confusión entre estos dos emplazamientos del afecto es de importancia capital. Cuando el contenido emocional o la expresión de una obra de arte parecen ser nulos, aumenta la intensidad, y la instalación le impone al espectador la carga de la respuesta afectiva. Es al espectador, no a la figura, a quien asaltan las cada vez más numerosas incertidumbres y desplazamientos. Ningún lugar es ya uno solo, ni tampoco ningún tiempo. Los conjuntos de Lidó Rico requieren una segunda tanda de miradas, pero esta llevará mucho más tiempo Una vez que se han visto en su totalidad, surge la cuestión de la diferenciación, y esto es lo que moviliza al espectador. La diferenciación más contundente se produce en la gran instalación Achicadores de cielos, con su multitud de manos. No solo son distintas las posiciones de los dedos en cada mini-escultura, sino que en cada una de estas es distinto el contenido de la escultura, con sus ángeles pero también sus otros elementos simbólicos, que van de una tradición religiosa a otra. Además —y aquí tenemos un buen ejemplo del material histérico como personaje—, se diferencian las láminas de resina azul: todas estas, presentadas colectivamente como «agua», son de distintos tonos de azul, con distintos grados de transparencia, y están pegadas a los ángeles rotos o a sus barcos de papel con distintas formas y orientaciones. Ver estos trozos de azul como agua requiere cierta reflexión, una combinación de reconocimiento, descubrimiento y ensoñación.

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

The ensembles of Lidó Rico require a second round of looking—and this will take much longer. Once they have been seen in their entirety, the question of differentiation arises, and this mobilizes the viewer.

The most striking differentiation occurs in the large installation Achicadores de cielos, with its multitude of hands. Not only do the positions of the fingers vary in each miniature sculpture, but the content within each is also different, including angels and other symbolic elements drawn from various religious traditions. Moreover—and here we have a good example of hysterical material as character—the blue resin sheets differ from one another: all collectively presented as "water," yet each in a different shade of blue, with varying degrees of transparency, attached to broken angels or their paper boats in distinct orientations. Seeing these fragments of blue as water requires reflection: a combination of recognition, discovery, and reverie.

[...]

To understand the consequences of this vision of space as image—and vice versa—in relation to the author–viewer connection, the best way to summarize our spatial experience is to call it deictic, a form of indexicality. The subject can see images-in-space only in relation to themselves: body and mind together.

In the words of D. N. Rodowick, "indexicality gives us a formed space." What remains is the question of the political effect of images—their potential to move us to action. This effect remains the author's responsibility, but the reader-viewer must be porous to it.

A later explanation of Henri Bergson helps clarify this. In 1907 he coined the term "creative evolution" to describe a type of movement that is simultaneously emotional and social, thereby becoming political. It occurs when understanding and action overlap, producing a disposition to act—the core of the political potential of literature and art.

A subject willing to be in the world and to care, porous to the deictic chain reaction, projecting their own shadow onto the work and the space in which it

los afectos» sea la formulación más adecuada. El afecto no es una «cosa» que posea una forma, aunque su formulación podría sugerirlo. Es un proceso que se produce entre la obra de arte y el espectador. Sin embargo, lo que sí puede analizarse y utilizarse para el tipo de lectura minuciosa que Brinkema reivindica con razón no es la forma de los afectos, sino los elementos y aspectos —y formas, eso sí— de las obras que «desencadenan» la intensidad afectiva. Estos son performativos, en el mismo sentido en que el material escultural es performativo. Así que no se trata de formas del afecto sino de ocasiones o desencadenantes del mismo; pero las formas pueden funcionar como tales. Las instalaciones esculturales de Lidó Rico corroboran mi argumento de que el análisis basado en los afectos puede contribuir más a nuestra comprensión del arte que el mero análisis formalista, al tiempo que sigue incluyendo la forma en el proceso.

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

La especificidad del humor o estado de ánimo requiere algo más de reflexión, sobre todo en vista de los muchos autorretratos angustiados de Lidó Rico. En una brillante meditación sobre la guerra y la confrontación con la mortalidad, Kaja Silverman, basándose en Heidegger, escribe que podemos asumir (o dejar de asumir) nuestra finitud de manera afectiva, en vez de racional, «mediante un humor más que un conocimiento abstracto». Pero ¿qué es lo que hace que el estado de ánimo sea más adecuado aquí que los otros aspectos del afecto? En relación con su propio enfoque —enfren-

exists: such a subject grants the work political relevance by becoming its co-author—affected and infected by it.

—

—

The Body as Verb

Elena Fuentes 2025

From his Murcian condition—not only because he was born in Yecla, but because there is something deeply southeastern in his way of inhabiting the world, that mixture of excessive light and abrupt shadow, of a periphery that looks outward, of a land that has learned to resist drought—Lidó Rico throws himself at the world as if it were a wall: he does not contemplate it, he crashes into it. His work begins there, in that stubborn gesture of someone who decides that the wall is not a limit, but a membrane.

From that friction emerge forms that seem freshly torn from a dream: faces that sink, hands that dig in their fingers, torsos half-born. Fragments of the



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

Volvemos así al carácter histérico de la materia. Silverman menciona cómo el sujeto siente su posición en el espacio. Lo que llamamos «sensación» es el umbral del cuerpo y de la subjetividad en su interacción con el mundo exterior. Para el filósofo francés Henri Bergson, que escribió un libro fundamental sobre las imágenes ya a finales del siglo XIX, las imágenes externas que vemos están «atadas» a la existencia del sujeto, que se experimenta como corporal; están encadenadas por la sensación.

Tomando la palabra key en su sentido musical de tonalidad, las imágenes externas y el cuerpo se adaptan entre sí, se armonizan; se encuentran en la misma tonalidad. Pero el verbo key to, que emplea Silverman, puede entenderse también como «codificar»: la clave (key) o fundamento del entendimiento, la comprensión, la comunicación entre los sujetos individuales y una cultura. Todos estos sentidos y funciones del espacio psíquico se unen en la efectividad afectiva de las esculturas de Lidó Rico.

La mejor forma de entender esto es mediante una breve consideración del título Autorretrato soñando gigantes. No se trata de soñar con gigantes, sino de soñarlos: el sueño crea los gigantes.

Pero entonces, ¿qué es el sueño o dónde está? El autorretrato en resina de poliéster, sobre el que se erige la figura icónica de don Quijote, conformada en

body that illustrate nothing and yet tell everything: fear, desire, memory, and that strange drive to exist a little beyond oneself.

Lidó Rico's creative process cannot be understood by looking only at the result; one must imagine the "before": the studio, the tense silence, the moment in which he decides to offer his anatomy as a tool. He does not use the body "to speak about the body"; he uses it as one uses a verb in a sentence: to set the world in motion. He covers himself, protects himself, exposes himself: he immerses head, hands, arms, torso in molds, resins, plaster. It is not a pose: it is a struggle. The material resists, bites, leaves marks; he responds with another pressure, more insistent, until the material accepts the imprint. What we later see in the exhibition space—that open mouth, that profile struggling to emerge—is the solidified memory of that prior confrontation. There is something almost sacramental in that gesture: a body that presents itself to sacrifice, not for spectacle, but to register in matter the experience of being fragile, vulnerable, mortal. His sculpture does not begin with an idea; it begins with a shudder.

The word "sculptor" falls short. In Lidó Rico's work, sculpture merges with installation, architecture, performance, science, light, and writing: each piece is a small ecosystem where languages contaminate one another.

Architecture is not a background but an interlocutor; space becomes a stage in which the viewer enters and finds themselves surrounded by presences; the artist's body in action leaves a performative trace that continues to vibrate in the final form. Science—particularly neuroscience—provides maps and metaphors, while light and shadow continuously rewrite the work, turning a whisper into a scream depending on the angle. This mixture is not a whim, but the consequence of understanding that human experience never speaks in the singular: we are body and memory, city and wound, electrical impulse and celebration. His work hybridizes languages because the life it seeks to express is itself hybrid.

Lidó Rico's studio functions as a laboratory of affective anatomy: molds, resins, sketches, and tools form the landscape where each piece is an experiment driven

alambre soldado, es de nuevo el protagonista, incluida la histeria visible en la figuración de los dedos gruesos que tapan los ojos. La delgadez del alambre se corresponde bien con la figura escuálida del personaje literario español más famoso, tal como la conocemos por imágenes visuales, basadas en las fantasías de los artistas derivadas de la lectura. El caballero andante que nunca existió es más reconocible que ningún otro icono literario o visual. Gracias a la sombra proyectada por los focos teatrales, la figura aparece duplicada. Pero a estas alturas ya hemos aprendido a aportar a la obra una segunda mirada. No solo hay dos de estas figuras. La segunda, generada por la sombra que es el rastro producido por la luz, es más pequeña, y parece haber bajado ya de la cabeza. Y mientras la cabeza debajo de ellos está inclinada más hacia abajo, los dos caballeros miran tan marcadamente hacia arriba que parecer mirar al cielo en vez de a los molinos de viento que don Quijote tomó por gigantes, según la novela de Cervantes. Así pues, el cielo es donde se forjan los sueños.

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



by a central question: what remains of us when time passes? Sometimes the answer is a scream—bodies trapped, gestures pushing from within the wall—and at other times, a fragile whisper, almost intimate. His process embraces doubt and accident: he tests, destroys, begins again, listens to bubbles, fractures, deformations. He allows matter to "have a say." The work is thus born from a tense conversation between will and chance.

In projects located in spaces charged with memory, his work reaches a particular intensity. Walls that once held silence and punishment are now traversed by bodies that seem to reclaim their place in history. There is a recurring obsession in his work: time. Not only the time that erodes matter, but the time that perforates memory. The pieces that engage with the brain—transformed into sculptural matter, into structure, into map—function as a poetic warning: what we are can unravel from within without being visible from the outside.

Hence some works include gestures toward the future: time capsules, hidden objects, messages that will only be opened when we are no longer here. It is



innovador que trasciende firmemente la oposición entre palabra e imagen.

Para captar las consecuencias de esta visión del espacio como imagen, y viceversa, en relación con la conexión autor-espectador, la mejor manera de resumir nuestra experiencia del espacio es como deíctica, una forma indexical. Esto significa que el sujeto solo puede ver las imágenes-en-el-espacio en relación con su propio yo, con el cuerpo y la mente juntos. En palabras de Rodowick: «la indexicalidad nos da un espacio formado» Queda la cuestión del efecto político de las imágenes, su potencial para movernos a la acción, efecto del que el autor sigue siendo responsable, pero al que el lector-espectador debe ser poroso. Esto se deja claro en una explicación posterior del enfoque de Bergson. En 1907, acuñó el término «evolución creativa» para definir el tipo de movimiento que es a la vez emocional y social, y así se convierte en político. Se produce cuando el entendimiento y la acción se solapan. Esto da lugar a una disposición a actuar, que constituye el meollo del potencial político de la literatura y el arte, figurado en la imagen por la fuerza de lo figural. Un sujeto dispuesto a estar en el mundo y a preocuparse, a ser poroso a la reacción en cadena deíctica y a proyectar su propia sombra sobre la obra y el espacio en el que existe: un sujeto de este tipo confiere a la obra relevancia política al convertirse en su coautor afectado e infectado. [...]

—



almost a pact with those not yet born: “This is what we were. This is what we wanted to say. Do with it what you can.”

In Murcia, Skin and Memory, his research into the body shifts toward territory. The city becomes a giant organism; the wall disappears to transform into a skin saturated with faces, wrapped torsos, hands in tension advancing toward the viewer. Among the figures are embedded frames, medals, small objects, and relics, like the remains of a shared shipwreck: fragments of biographies that accumulate and sustain one another. What stands before us is not merely a large sculpture, but a choral relief of community, a civil altarpiece where the individual and the collective intertwine. Murcia, Skin and Memory thus transcends the idea of a decorative mural and asserts itself as a lasting image of a city that recognizes itself in its own multitude: a place where memory is not articulated in discourse, but is literally inscribed in the flesh of the wall.

What interests me most about Lidó Rico is not only the visual power of his works—undeniable and abundant—but the poetic coherence of his process. He does not theorize from a distance: he puts himself at risk, lends his body, allows himself to be traversed by matter and by the contexts he inhabits. His hybridization of languages is not a stylistic exercise, but a form of honesty: an acknowledgment that to speak of what hurts, of what is remembered, and of

—

El cuerpo como verbo

Elena Fuentes 2025

Desde su murcianía, no solo por haber nacido en Yecla, sino porque hay algo profundamente del sureste en su forma de habitar el mundo, esa mezcla de luz excesiva y sombra abrupta, de periferia que mira lejos, de tierra que aprende a resistir la sequía, Lidó Rico se lanza al mundo como si fuera un muro: no lo contempla, lo embiste. Su obra empieza ahí, en ese gesto obstinado de quien decide que el muro no es un límite, sino una membrana.

De esa fricción nacen formas que parecen recién arrancadas de un sueño: rostros que se hunden, manos que clavan sus dedos, torsos a medio nacer. Fragmentos de cuerpo que no ilustran nada y, sin embargo, lo cuentan todo: el miedo, el deseo, la memoria y esa pulsión extraña de existir un poco más allá de uno mismo.

El proceso creativo de Lidó Rico no se entiende mirando solo el resultado; hay que imaginar el antes: el taller, el silencio tenso, el momento en el que decide ofrecer su anatomía como herramienta. No usa el cuerpo "para hablar del cuerpo"; lo usa como se usa un verbo en una frase: para poner el mundo en movimiento. Se cubre, se protege, se expone: hunde cabeza, manos, brazos, torso en moldes, resinas, yesos. No es un posado: es un combate. La materia ofrece resistencia, muerde, deja marcas; él responde con otra presión, más insistente, hasta que el material acepta la huella. Lo que luego veremos en la sala —esa boca abierta, ese perfil que pugna por salir— es el recuerdo solidificado de esa lucha previa. Hay algo casi sacramental en ese gesto: un cuerpo que se presenta al sacrificio, no por espectáculo, sino para registrar en la materia la experiencia de ser frágil, vulnerable, mortal. Su escultura no parte de la idea: parte del estremecimiento.

La palabra "escultor" se le queda pequeña. En la obra de Lidó Rico la escultura se funde con la instalación, la arquitectura, lo performativo, la ciencia, la luz y la escritura: cada pieza es un pequeño ecosistema donde los lenguajes se contagian. La arquitectura no es fondo, sino interlocutora; el espacio se vuelve escena en la que el espectador entra y se ve rodeado de presencias; el cuerpo del artista, en acción, deja una huella performativa que sigue vibrando en la forma final. La ciencia —sobre

what is forgotten, a single artistic language is not enough. One must summon them all: the weight of plaster, the hardness of metal, the dimness of space, the silence of the viewer, the echo of science, the vibration of architecture.

At a time when so much imagery is exhausted on the screen, his walls filled with bodies seem to remind us of something essential: aesthetic experience remains, above all, physical. One stands before these works and, before understanding them, feels them in the back, in the throat, in the stomach. If art is, in some sense, the capacity to produce forms that compel us to rethink who we are, Lidó Rico's work is one of those insistent questions that never closes:

—How far does your body extend?
—What are you willing to remember?
—What trace do you want to leave on the skin of the world?

Those who come to contemplate his work will have the opportunity to begin answering—silently or in a low voice—all of these questions.

—

Furious Figures. Subjectivity, Power, Memory, and Affect
Jesús Segura 2026

The fragmentation of the body inherited from postmodernity has shaped an unstable, incomplete, and split subject upon which the political technologies of power analyzed by Michel Foucault (2012) are inscribed. The body ceases to be understood as a closed and self-sufficient unity and instead becomes a territory traversed by norms, dispositifs of control, and regimes of visibility that produce specific forms of subjectivity. As Judith Butler (2004) has pointed out, corporeality is not a prior datum but a construction regulated by social frameworks that determine which bodies matter, how they appear, and under what conditions they are recognized. In this context, Lidó Rico's work is situated within a critical space where the body emerges as a site of conflict, exposure, and vulnerability, but also as a surface from which to interrogate the totalitarian mechanisms that govern contemporary experience.

todo la neurológica— aporta mapas y metáforas, y la luz y la sombra reescriben continuamente la obra, convirtiendo un susurro en grito según el foco. Esta mezcla no es un capricho, sino la consecuencia de entender que la experiencia humana nunca habla en singular: somos cuerpo y memoria, ciudad y herida, impulso eléctrico y celebración. Su obra hibrida lenguajes porque así es también la vida que intenta contar.

El taller de Lidó Rico funciona como un laboratorio de anatomía afectiva: moldes, resinas, bocetos y herramientas forman el paisaje donde cada pieza es un experimento con una pregunta de fondo: ¿qué queda de nosotros cuando el tiempo pasa? A veces la respuesta es un grito —cuerpos atrapados, gestos que empujan desde dentro del muro— y otras, un susurro frágil, casi íntimo. Su proceso acepta la duda y el accidente: ensaya, destruye, recomienza, escucha las burbujas, las fracturas, las deformaciones. Deja que la materia "opine". La obra nace así de la conversación tensa entre voluntad y azar.

En proyectos situados en espacios cargados de memoria, su trabajo alcanza una intensidad particular. Las paredes que guardaron silencios y castigos se ven ahora atravesadas por cuerpos que parecen reclamar su lugar en la historia. Hay en su trabajo una obsesión repetida: el tiempo. No solo el que erosiona la materia, sino el que agujerea la memoria. Las piezas que dialogan con el cerebro —convertido en materia escultórica, en estructura, en mapa— funcionan como advertencia poética: lo que somos puede deshilacharse por dentro sin que se note por fuera.

De ahí que algunas obras incluyan gestos hacia el futuro: cápsulas de tiempo, objetos escondidos, mensajes que solo se abrirán cuando nosotros ya no estemos. Es casi un pacto con quienes todavía no han nacido: "Esto fuimos. Esto quisimos contar. Haz con ello lo que puedas".

En Murcia, piel y memoria su investigación sobre el cuerpo se muda al territorio. La ciudad se convierte en un organismo gigante, el muro desaparece para transformarse en una piel saturada de rostros, torsos envueltos, manos en tensión que avanzan hacia el espectador. Entre las figuras se incrustan marcos, medallas, pequeños objetos y reliquias, como restos de un naufragio compartido: fragmentos de biografías que se agolpan y se sostienen unas a otras. Lo que tenemos delante no es solo una gran escultura, sino un relieve coral de comunidad, un retablo civil donde lo individual y lo colectivo se entrelazan. Murcia, piel y memoria trasciende

The relationships between body and power have been addressed from various theoretical traditions; however, in Lidó Rico's practice these relations acquire a particular density as they are articulated with the affective and existential tensions that define the contemporary subject. Christine Ross (2001) has identified depression as the paradigmatic pathology of our time, insofar as it has displaced neurosis as the dominant form of psychic malaise. This shift entails a profound transformation in the modes of representing identity: it is no longer a matter of repressed conflicts, but of persistent states of exhaustion, isolation, insecurity, and fatigue produced by a hyper-capitalist society that demands constant availability. In this vein, Byung-Chul Han (2012) has described the contemporary subject as a performance-oriented subject, trapped in dynamics of self-exploitation that intensify fragmentation and psychic collapse. Practices such as compulsive productivity, permanent consumption, over-information, or immediacy do not operate merely as individual habits but as genuine technologies of subjection that reinforce the structural incompleteness of the subject. Michel Foucault (2008) had already pointed out how contemporary forms of power operate less through prohibition than through the modulation of conduct.

This framework constitutes the conceptual core of Lidó Rico's work. Far from offering an illustrative representation of these dynamics, his practice proposes a poetic process of critical unveiling that operates through the dismantling of the corporeographies inscribed in everyday life, placing memory—understood as trace, residue, and persistence—as a transversal axis of bodily experience. In this sense, memory functions as a material form of resistance against processes of normalization and erasure, as Andreas Huyssen (2003) suggests.

Through a material and symbolic inversion, the works displace the uses and meanings of the body toward new regimes of sense. The materials employed—plaster, resins, organic elements, or industrial waste—function as remains, vestiges, or fossils of a corporeality subjected to excess and wear. Georges Didi-Huberman (2008) has emphasized the political potential of remains and ruins as forms of knowledge that escape the logic of total representation. Lidó Rico's practice articulates intuitive and deductive processes in which the concrete and the abstract, the particular and the general, are continuously

así la idea de mural decorativo y se afirma como imagen duradera de una ciudad que se reconoce en su propia multitud: un lugar donde la memoria no se enuncia en un discurso, sino que queda literalmente grabada en la carne del muro.

Lo que más me interesa de Lidó Rico no es solo la potencia visual de sus obras —que la tiene, y mucha—, sino la coherencia poética de su proceso. No teoriza desde la distancia: se pone en riesgo, presta el cuerpo, se deja atravesar por la materia y por los contextos que habita. Su hibridación de lenguajes no es un ejercicio de estilo, sino una forma de honestidad: admitir que para hablar de lo que duele, de lo que se recuerda y de lo que se olvida, no basta un solo idioma artístico. Hay que convocar a todos: el peso del yeso, la dureza del metal, la penumbra del espacio, el silencio del espectador, el eco de la ciencia, la vibración de la arquitectura.

En un tiempo en que mucha imagen se agota en la pantalla, sus muros llenos de cuerpos parecen recordarnos algo esencial: la experiencia estética sigue siendo, ante todo, física. Uno se enfrenta a esas piezas y, antes de entenderlas, las siente en la espalda, en la garganta, en el estómago. Si el arte es, de alguna manera, la capacidad de producir formas que nos obliguen a repensar quiénes somos, la obra de Lidó Rico es una de esas preguntas insistentes que nunca se cierran:
—¿Hasta dónde llega tu cuerpo? —¿Qué estás dispuesto a recordar? —¿Qué huella quieres dejar en la piel del mundo?

Quienes se acerquen a contemplar su obra, tendrán la oportunidad de empezar a responder —en silencio o en voz baja— todas esas preguntas.
—

—

Figuras furiosas.
Subjetividad, poder, memoria y afecto
Jesus Segura 2026

La fragmentación del cuerpo heredada de la postmodernidad ha configurado un sujeto inestable, incompleto y escindido, sobre el que se inscriben las tecnologías políticas del poder analizadas por Michel Foucault (2012). El cuerpo deja de entenderse como una unidad cerrada y autosuficiente para convertirse en un



territorio atravesado por normas, dispositivos de control y regímenes de visibilidad que producen formas específicas de subjetividad. Tal como ha señalado Judith Butler (2004), la corporalidad no es un dato previo, sino una construcción regulada por marcos sociales que determinan qué cuerpos importan, cómo aparecen y bajo qué condiciones son reconocidos. En este contexto, la obra de Lidó Rico se sitúa en un espacio crítico donde el cuerpo emerge como lugar de conflicto, exposición y vulnerabilidad, pero también como superficie desde la que interrogar los mecanismos totalitarios que gobiernan la experiencia contemporánea. Las relaciones entre cuerpo y poder han sido abordadas desde diversas tradiciones teóricas; sin embargo, en la práctica de Lidó Rico estas relaciones adquieren una densidad particular al articularse con las tensiones afectivas y existenciales que definen al sujeto actual. Christine Ross (2001) ha identificado la depresión como la patología paradigmática de nuestro tiempo, en la medida en que ha desplazado a la neurosis como forma dominante del malestar psíquico. Este giro implica una transformación profunda en los modos de representación de la identidad: ya no se trata de conflictos reprimidos, sino de estados persistentes de agotamiento, aislamiento, inseguridad y fatiga producidos por una sociedad hipercapitalista que exige disponibilidad constante. En esta línea, Byung-Chul Han (2012) ha descrito al sujeto contemporáneo como un sujeto de rendimiento, atrapado en dinámicas de autoexplotación que intensifican la fragmentación y el colapso psíquico. Prácticas como la productividad compulsiva, el consumo permanente, la sobreinformación o la inmediatez no operan únicamente como hábitos individuales, sino como auténticas tecnologías de sujeción que refuerzan la incompletud estructural del sujeto. Foucault (2008) ya había señalado cómo las formas contemporáneas de poder operan menos por prohibición que por modulación de la conducta. Este entramado constituye el núcleo conceptual del trabajo de Lidó Rico. Lejos de ofrecer una representación ilustrativa de estas dinámicas, su práctica propone un proceso poético de desvelamiento crítico que actúa mediante el desmontaje de las corpografías inscritas en la vida cotidiana, situando la memoria —entendida como huella, residuo y persistencia— como eje transversal de la experiencia corporal. En este sentido, la memoria funciona como una forma de resistencia material frente a los procesos de normalización y borrado, tal como plantea Andreas Huyssen (2003).

A través de una inversión material y simbólica, las obras desplazan los usos y significados del cuerpo hacia nuevos regímenes de sentido. Los materiales emplea-

reformulated, generating a fragmentary logic that destabilizes any univocal reading and questions the categories inherited from modern humanism.

This humanism, based on the idea of a coherent, autonomous, and universal subject, is here subjected to a process of experimentation that incorporates strategies of estrangement and dreamlike components. Rosi Braidotti (2013) has pointed out the exhaustion of the classical humanist model and the emergence of posthuman subjectivities, traversed by multiple material, affective, and technological assemblages. In Lidó Rico's work, the tensions between identity and difference, past and present, interior and exterior generate an atmosphere of unease that directly refers to the precariousness of contemporary forms of life and to the collapse of stable narratives of the self.

From a formal point of view, his practice is characterized by a marked performative and gestural dimension, in which the physical confrontation with materials gives rise to fragmented bodies, exiled from any totality, which emerge as fossil-like specters of excess. These fragments do not function as isolated remains but as relational nodes that activate connections between bodies, memories, and contexts. In his most recent works, Lidó Rico incorporates figures drawn from specific social and biographical environments, from which he reproduces parts of the body—hands, torsos, limbs—that are later placed in relation with objects, materials, and symbolic structures linked to their personal histories. These partial corporealities do not seek the identity-based representation of the individual but operate as relational devices: between the absent body and its material trace, between the artist and the other, between lived experience and its sculptural translation.

This displacement positions the relational as a central element of his practice. Following a conception of the subject not as an autonomous entity but as a being exposed and in coexistence, in the terms proposed by Jean-Luc Nancy (2006), Rico's works configure a space where identity is constructed through relation rather than totality. Bodily fragmentation thus becomes a strategy for thinking interdependence, shared vulnerability, and the ethical dimension of the encounter with the other. The exhibition space is transformed into a relational field in which the viewer does not remain a distant observer but

dos —escayola, resinas, elementos orgánicos o residuos industriales— funcionan como restos, vestigios o fósiles de una corporalidad sometida al exceso y al desgaste. Georges Didi-Huberman (2008) ha subrayado el potencial político de los restos y las ruinas como formas de conocimiento que escapan a la lógica de la representación total. La práctica de Lidó Rico articula procesos intuitivos y deductivos en los que lo concreto y lo abstracto, lo particular y lo general, se reformulan de manera continua, generando una lógica fragmentaria que desestabiliza cualquier lectura unívoca y cuestiona las categorías heredadas del humanismo moderno.

Este humanismo, basado en la idea de un sujeto coherente, autónomo y universal, es sometido aquí a un proceso de experimentación que incorpora estrategias de extrañamiento y componentes oníricos. Rosi Braidotti (2013) ha señalado el agotamiento del modelo humanista clásico y la emergencia de subjetividades posthumanas, atravesadas por múltiples ensamblajes materiales, afectivos y tecnológicos. En la obra de Lidó Rico, las tensiones entre identidad y diferencia, pasado y presente, interior y exterior producen una atmósfera de inquietud que remite directamente a la precariedad de las formas de vida contemporáneas y al colapso de los relatos estables del yo.

Desde el punto de vista formal, su práctica se caracteriza por una marcada dimensión performativa y gestual, en la que la confrontación física con los materiales da lugar a cuerpos fragmentados, exiliados de cualquier totalidad, que emergen como espectros fósiles del exceso. Estos fragmentos no funcionan como restos aislados, sino como nodos relacionales que activan vínculos entre cuerpos, memorias y contextos. En sus trabajos más recientes, Lidó Rico incorpora personajes procedentes de entornos sociales y biográficos concretos, de los cuales reproduce partes del cuerpo —manos, torsos, extremidades— que son posteriormente puestas en relación con objetos, materiales y estructuras simbólicas vinculadas a sus historias personales. Estas corporalidades parciales no buscan la representación identitaria del individuo, sino que operan como dispositivos de relación: entre el cuerpo ausente y su huella material, entre el artista y el otro, entre la experiencia vivida y su traducción escultórica. Este desplazamiento sitúa lo relacional como un elemento central de su práctica. Siguiendo una concepción del sujeto no como entidad autónoma, sino como ser expuesto y en coexistencia, en los términos planteados por Jean-Luc Nancy (2006), las obras de Rico con-



figuran un espacio donde la identidad se construye a partir del vínculo y no de la totalidad. La fragmentación corporal se convierte así en una estrategia para pensar la interdependencia, la vulnerabilidad compartida y la dimensión ética del encuentro con el otro. El espacio expositivo se transforma en un campo relacional en el que el espectador no permanece como observador distante, sino que entra en una red de afectaciones cruzadas: entre los cuerpos representados, los materiales y su propia presencia física. De este modo, la obra no se completa en el objeto, sino en la relación que se establece entre cuerpos reales y cuerpos ausentes, activando una experiencia intersubjetiva que desplaza el sentido hacia lo común, lo compartido y lo afectivamente implicado.

La ralentización perceptiva constituye otra de las estrategias fundamentales del trabajo de Lidó Rico. Frente a la lógica de la aceleración social descrita por Hartmut Rosa (2013) y al régimen temporal continuo analizado por Jonathan Crary (2013), la obra introduce interrupciones, acumulaciones y pausas que desregulan el flujo homogéneo del tiempo capitalista. Las piezas funcionan como objetos de conocimiento que producen pensamiento, en el sentido propuesto por Mieke Bal (2016), activando formas de saber no discursivas basadas en la experiencia sensible.

Siguiendo a Jill Bennett (2005), la relación entre obra y espectador se articula como una sensación corporificada que activa procesos empáticos y afectivos. El afecto no aparece aquí como sentimentalismo, sino como una fuerza relacional con implicaciones políticas directas. Tal como señalan Massumi (2015) y Thrift (2008), el afecto opera dentro de las estructuras de poder y puede convertirse en catalizador de procesos de transformación micropolítica.

Las obras de Lidó Rico se manifiestan, finalmente, como micro-enigmas cotidianos que generan reconocimiento y proximidad. A través de una estrategia elíptica basada en la desocultación y la reciprocidad, el artista construye un espacio sensible donde el espectador se ve implicado corporal y emocionalmente. Estas "*figuras furiosas*" se presentan así como una propuesta crítica que articula cuerpo, memoria y afecto para pensar las contradicciones del sujeto contemporáneo desde una materialidad precisa, contenida y profundamente inquietante.

—

—

enters into a network of cross-affectations: between the represented bodies, the materials, and their own physical presence. In this way, the work is not completed in the object but in the relation established between real bodies and absent bodies, activating an intersubjective experience that shifts meaning toward the common, the shared, and the affectively implicated.

Perceptual deceleration constitutes another of the fundamental strategies in Lidó Rico's work. In contrast to the logic of social acceleration described by Hartmut Rosa (2013) and the continuous temporal regime analyzed by Jonathan Crary (2013), the work introduces interruptions, accumulations, and pauses that deregulate the homogeneous flow of capitalist time. The pieces function as objects of knowledge that produce thought, in the sense proposed by Mieke Bal (2016), activating non-discursive forms of knowledge based on sensory experience.

Following Jill Bennett (2005), the relationship between artwork and viewer is articulated as an embodied sensation that activates empathetic and affective processes. Affect does not appear here as sentimentalism, but as a relational force with direct political implications. As noted by Brian Massumi (2015) and Nigel Thrift (2008), affect operates within structures of power and can become a catalyst for micropolitical processes of transformation.

Lidó Rico's works ultimately manifest as everyday micro-enigmas that generate recognition and proximity. Through an elliptical strategy based on unveiling and reciprocity, the artist constructs a sensitive space in which the viewer becomes bodily and emotionally implicated. These "furious figures" thus present themselves as a critical proposal that articulates body, memory, and affect in order to think through the contradictions of the contemporary subject from a precise, contained, and deeply unsettling materiality.

—

—











26

2026
Académico de número. Real Academia de Bellas Artes de Santa María de la Arrixaca, Murcia
2025
Artista seleccionado para la realización de la obra conmemorativa del 1200 aniversario de la fundación de la Ciudad de Murcia.
2024
Fundación para la Dinamización del Arte y la Cultura Lidó Rico
2023
Doctorado *Honoris Causa*. Instituto Mexicano de Victimología. México DF
Pincel del Año. Bienal de Fuente Álamo. Murcia.
2022
Ganador del I Certamen Internacional de intervención en Patrimonio del Noroeste. Proyecto Leader Región de Murcia.
2005
Seleccionado por el Ministerio de Asuntos Exteriores para representar a España en la XXIII Bienal de Alejandría.
Galardonado con el Gran Premio XXIII Bienal de Alejandría.
2001
Honorable Mention. VI International Biennial of Drawing and Graphic Arts, Györ. Hungría.
1997
Artista español seleccionado en el Salón Internacional de Artes Plásticas. Bienal Internacional. Medellín (Colombia).*
1992
Seleccionado por la Comunidad Autónoma de Murcia para realizar la escultura exterior del Pabellón de Murcia, *El Martirio de San Miguel*.Exposición Universal de Sevilla. EXPO'92
1991
Licenciado en Bellas Artes. Universidad Politécnica de Valencia
1990
Escuela Superior de Bellas Artes de París. Francia.
1989
Galardonado con el Premio Murcia Joven de Pintura. Comunidad Autónoma de Murcia.

EXPOSICIONES INDIVIDUALES / SOLO EXHIBITIONS
2026
L´anima non Finita. Sala Alcalá 31, Madrid *
2025
Murcia, Piel y memoria. Palacio Almudí. Murcia. *
De Rerum Naturae. Luisa Catucci Gallery. Berlín.
2024
Los Asomados. Antigua Iglesia de la Compañía. Caravaca de la Cruz.*
Conexiones. Centro de día de Ruzafa. Valencia.
Mazarrón: el Prodigio Impensado. Casas Consistoriales. Casino de Mazarrón 1844. Mazarrón.*

La Unión: Filón de Luz y Duende. Museo Minero. La Unión.

2023

Dádiva. Museo del Teatro Romano. Cartagena.*
Amotinados. Centro de Cultura Contemporánea Cárcel Vieja. Murcia.*
Horados- Zona cero. Museo Minero. La Unión. Murcia.
Cremalleras del Tacto. Arquitectura de Barrio. Murcia.

2022

Ištremti Rojai//Paraisos Expatriados. Kaunas Capital Europea de la Cultura 2022.
Santísima. Biblioteca Pública Vincas Kudirka Laisvės. Lituania.
Sísifo. Biblioteca Pública Vincas Kudirka Berželis. Lituania.
Dactilares. Biblioteca Pública Vincas Kudirka Šilainiai. Lituania.
Memento Mori.Festival Creacción 2022. Placeta Ortega. Yecla, Murcia.

2021

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

2020

Introspecciones. Centro Cultural Ex Capilla de Guadalupe. Ciudad de México.
Arqueologías del Aire. Museo Arqueológico de Asturias.*

2019

Dinamic Connections and Inner Landscapes. Galería Luisa Catucci. Berlín. Alemania
Brain inside (out). Galeria Carol. Budapest. Rumanía.
El Soplador. Zona 201. Murcia.

2018

Nature Connection. Sala de Exposiciones Edificio Histórico. Universidad de Oviedo. Asturias.
El Paisaje de la Memoria. Hospital Virgen de la Caridad. Cartagena.

2017

Brain Trails. Galeria Luisa Catucci. Berlin. Alemania.
Do you have an idea ? . RenArt Sanat Gallery. Estambul. Turquía.
Corpus. Museo Regional de Arte Moderno. Cartagena. Murcia:* Palacio Aguirre. Cartagena. Murcia.*

2016

Inestablos ". MUA. Museo de la Universidad de Alicante. **The Wedding*. Sala Capilla. Edificio de la Convalecencia. Rectorado, Universidad de Murcia.*
Miró – Lidó . Galeria Imaginart. Barcelona.*
Chimaera". Galeria Hans & Fritz Contemporary. Barcelona.

2015

¿A partir de cuantos nudos puedo navegar?. EMAT. Espai Metropolitá d Art Torrent. Valencia.*
Histoire des Hommes Volants. Palacio Almudí. Murcia.*
El desafío de la mirada: Esculpir la idea. Proyecto Huellas. Sala Belluga. Fundación Cajamurcia. Murcia.*
Medidas para Respirar . Festival Imagina. Museo Municipal de San Javier.

2014

Cuando el cuerpo quiere quedarse. Palau Altea. Alicante

2013

Geografías. Galeria Sicart. Villafranca del Penedés. Barcelona.
Tormentos. Fundación Antonio Pérez. Centro de Arte Contemporáneo. Cuenca*
Nautas y Privados". Museo de Obra Gráfica San Clemente. Cuenca.*
Atrapados. Sala de Vitrinas. Museo de Obra Gráfica. San Clemente. Cuenca.*

2012
Wlobal Warming. Galeria Fernando Latorre. Madrid.
2011
Curso Legal. Museo Barjola. Gijón.*
2010
Ex-Cultura. Fundación José García Jiménez. Murcia.*
Ex-Cultura. Museo de Bellas Artes. Murcia.*
Cobertura de Ánimas. Fundación José García Jiménez. Murcia.*
2009
Flags.Galeria Fernando Latorre. Madrid.*
2008
Noctilucos. Espai Quatre. Palma de Mallorca.*
2007
Anónimos. Galeria Artnueve. Murcia.
Succión Amarillo Victoria. Escultura exterior.Teatro Victoria. Blanca. Murcia.**
Exvotorio. Peregrinatio. Ermita de los Dolores. Sagunto.*
2006
Glups. Galeria Fernando Latorre. Madrid.
La mirada plural. Real Academia de España. Roma.*
Secadero de Pensamientos. Palacio de San Esteban. Murcia.*
Glup de Aéreos. Sala Robayera. Ayuntamiento de Miengo, Cantabria.*
2005
Reds. Galeria Mixed Media. Shizuoca. (Japón).
Galeria Christopher Cutts. Toronto. (Canadá).
Seleccionado por el Ministerio de Asuntos Exteriores para representar a España en la XXIII Bienal de Alejandría.
Galardonado con el Gran Premio XXIII Bienal de Alejandria.
Pensavientos. XXIII Bienal de Alejandría. Museo de Arte Moderno.*
2004
Explorer 515-516. Galeria Fernando Latorre. Madrid.*
Locutorios. Sala de exposiciones Consistorio de San Marcelo. León.*
Peregrino. Fachada del Consistorio de San Marcelo. León.**
Galeria Fernando Silió. Santander.
Envirospheres. Galeria Mssohkan. Kobe (Japón).
2003
Ambiências. Galeria Minimal Arte Contemporánea. Oporto.
Apegos. Galeria María Llanos. Cáceres.
Provisionario. Horno de la ciudadela. Pamplona.*
2002
Revisões. Galeria Minimal Arte Contemporánea. Oporto.
Sumergidos. Museo de la Universidad de Alicante.*
Con-texto. Galeria Fernando Latorre. Zaragoza.*
No Lugares. Fundación La Caixa. Tarragona.



Atmósferas. Palacio Aguirre.Cartagena*.
Fillites. Galeria Vértice. Oviedo.

2001

Vertidos. Galería Tráfico de Arte. León.
Honorable Mention. VI International Biennial of Drawing and Graphic Arts, Györ. Hungría.

2000

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

1999

Tránsito 1999. Stand Galería Espacio Mínimo. Toledo.
The showerfighters. Palacio Almudí. Murcia.*
Retornos. Galería Caracol. Valladolid.

1998

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

1997

Fisionomías. Galería Palma Dotze. Villafranca del Penedés (Barcelona).
Festival internacional de Arte Ciudad de Medellín 1997.
Salón Internacional de Artes Plásticas. Bienal Internacional. Medellín (Colombia).*
Vampirium Spectrum. Galería Espacio Mínimo. Murcia.

1996

Cohen/Berkowitz Gallery, Kansas City (USA).
Optical Dreams. Galería Tabea Lamgenkamp. (Dusseldorf).
Mutilations. Sala Carlos III. Universidad Pública de Pamplona*
Reluctantes. Galería Espacio Mínimo. Murcia.
Escisiones Circulares. Galería DV. San Sebastián.

1995

Sèmeur éternel. Galería Espacio Mínimo. Murcia.
Sur un Destin. Galería Ferrán Cano. Palma de Mallorca.
Fragmentos. Galería Ad Hoc. Vigo (Pontevedra).
Revisiones y Mutaciones. Galería Ferrán Cano. Barcelona.

1994

Tránsitos. Galería Delpasaje. Valladolid.
Parafine Aeralist. Galería Emilio Navarro. Madrid

1993

Luminarias. Galería Mácula. Alicante.
Rotación Inestable. Galería Fúcares. Almagro (Ciudad Real).

1992

Parmi Nous. Club Diario Levante. Valencia*.
Silencio Nepal. Galería Espacio Mínimo. Murcia.
Seleccionado por la Comunidad Autónoma de Murcia para la escultura exterior del Pabellón de Murcia, *El Martirio de San Miguel*. Exposición Universal de Sevilla. EXPO'92 **



1991
Del Lenguaje de Las Piedras. Galería Rita García. Valencia.*
Où ten test acier. Galerie Hensel & Reifferscheidt. Colonia (Alemania).
Ignorés. Galeria Espace Flon. Lausanne (Suiza).
1989
Spazio Viola. Brecia (Italia).

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

EXPOSICIONES COLECTIVAS / GROUP EXHIBITIONS
2026
El Moneo Caleidoscópico. Otra mirada a la arquitectura. Coamu, Murcia
2025
La Spiritualità dello sguardo. Palazzo Samone, Cuneo, Italia
MOORDN Contemporary Art Fair, Guangzhou, China
2023
Cántaros con Arte. Aljibón de Corverica. Fuente Álamo. Murcia.*
2022
Dar pinceles a la memoria. Colección Fundación Cajamurcia. Centro Cultural Las Claras. Murcia. *
3spacio Minimo. Galería Espacio Minimo. Madrid.
Mapa, Territorio, Región. Palacio de San Esteban. Murcia*
Expressions. Galería Balta. Kaunas. Lituania. Capital Europea de la Cultura.
2021
Tra color che sono sospensi. Luisa Catucci Gallery. Berlín
2020
Tráfico de Arte. Galeria. Ciudad y periferia. Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León. MUSAC. *
Solo existe si hay alguien que lo observa. Sala de Armas de la Ciudadela. Pamplona
2019
La identitat perduda. el rostre, colección OlorVisual. Museo Can Mario. Fundación Vila Casas. Girona.*
Hispanic Bronzes, The New Silk Route. Zona 201. CIFTIS 2019. Pekin. China
201 Art Exhibition, Hispanic Bronzes. Postal Building Yuyuan Road. Shanghai. China.
2018
11 th FENS. Federation of European Neurosciencie Societies. Forum of Neurosciencie. CityCube Berlín. Alemania.
Latitud Roballera . Las Casas del Águila y la Parra. Santillana del Mar*
Artists in summer. Galeria Imaginart. Barcelona.
Positions Berlin Art Fair. Galeria Luisa Catucci. Berlin *
Materia y forma. Galeria MA Arte Contemporáneo. Palma de Mallorca.
ArtVerona. Galeria Luisa Catucci. Verona. Italia *
2017
The Little Match Girl. Galeria Hans & Fritz. Barcelona.
Scope Basel 2017. Galeria Luisa Catucci. Basilea. Suiza*
Dibujo contemporáneo. El muro y la Lima. MA Arte Contemporáneo. Palma de Mallorca.
Artbocaraton. 2017. Galeria Imaginart. Boca Raton. Miami.
Nuestros artistas. Galeria Imaginart. Bogotá. Colombia
Mare Nostrum. Galeria MA Arte Contemporáneo. Palma de Mallorca

2016
The Winter Tale.Galeria Hans & Fritz Contemporary. Barcelona.
Infernofilia. Fábrica Braço de Prata. Lisboa. Portugal. *
Vanidades, intelecto y espiritualidad. Centro del Carmen. Valencia. *
Views. Ritz Carton Bahrain. Manama. King of Bahrain. Emiratos Árabes. *
En un silenci quiet. Paisatges. Llotja de Sant Jordi. Alcoy. *
2015
Barcú 2015. Feria internacional de Arte y Cultura. Galeria Imaginart. Bogotá. Colombia*
Stamina. Galeria Hans & Fritz Contemporary. Barcelona.
Paisajes Protegidos: de Folquer a Sao Paulo. Colección Ars *Citerior*. Museo de Bellas Artes de Castellón*.
Art Cartagena 2015. Galeria Imaginart. Cartagena de indias. Colombia
Officium. Galeria Miguel Piqueras. Godella. Valencia.*
Art Lima 2015. Galeria Imaginart. Lima. Perú.*
La Verdad con el Arte. Sala Velázquez. Museo Ramón Gaya. Murcia.*
2014
Dibujos Inéditos en la Colección del IVAM. Instituto Valenciano de Arte Moderno. IVAM. Valencia*
India Art Fair 2014. New Delhi. Galeria Imaginart. India
Bombas de Racimo. Just Sized. Colegio Oficial de Arquitectos. Madrid.*
Art Lima 2014. Galeria Imaginart. Lima. Perú.*
Intramurs. Festival per l´Art a València. Valencia.
Odeón Bogotá 2014. Feria de Arte Contemporáneo. Galeria Imaginart. Colombia.
2013
Arte y espiritualidad. Instituto Valenciano de Arte Moderno.IVAM. Valencia*
Asia Contemporary Art Show. Galeria Imaginart. Hong Kong.
Contex Art Miami. Galeria Sicart. Miami.
Fia Caracas 2013. Galeria Imaginart. Venezuela.
Odeón Bogotá. 2013. Feria de Arte Contemporáneo. Galeria Imaginart. Colombia.
2012
Surtidores y Licuados. Galeria Fernando Latorre. Madrid*
Contex Art Miami. Galeria Sicart. Miami.
Sala 0. Galeria Vértice. Oviedo. Asturias.
2011
Mis amigos y yo antes de la resurrección. Galeria Fernando Latorre. Madrid.*
Premio Ciudad de Palma "Antoni Gelabert" de Artes Visuales 2010. Casal Solleric. Palma de Mallorca.*
ArteBa 2011. Galeria Sicart. Buenos Aires. Argentina.
Swab 2011. Galeria Sicart. Barcelona.
Pinta Londres 2011. Galeria Sicart. Londres.
Dime que me quieres aunque sea verdad. Galeria Sicart. Vilafranca del Penedés.
Colección Ayuntamiento de Pamplona. Casa del Almirante. Fundación María Forcada. Tudela. Navarra.
2010
El arte del desnudo. Centro Cultural San Marcos. Toledo.*
La memoria en el laberinto. Centenario de Miguel Hernández. Palacio de Congresos Ciudad de Elche.*
Hot Art Fair. Galeria Fernando Latorre. Basel. Suiza.*
25 años Muestra de Arte Injuve. Círculo de Bellas Artes, Antigua Fábrica de Tabacos. Madrid.*

2009
Impacte!. Fundación Vall Palou. Lleida.*
Psicótico. Galeria Fernando Latorre. Madrid.*
XX artistas de la nueva figuración. Palacio Almudí. Murcia.*
Paisatge. Mirades Contemporanies. Centro de Exposiciones. Elche.*
Space.10th Internacional Bienal of Drawing and Graphic Art. Városi Müveszeti Múzeum. Györ. Hungría.*
Sala de exposiciones Caja Duero. Palencia.*
2008
Los colores del Pop art. Centro Cultural Puerta Real. Granada*
Galeria Vértice. Oviedo.
2007
pOp Art. Caja Vital Kutxa. Vitoria-Gasteiz. Álava.*
El Pop Art. Bancaja. Castellón.*
Galeria Artcore. Toronto. Canadá.
Gabinete de crisis. Galeria Fernando Latorre. Madrid.
Salzillo XXI. Iglesia de Verónicas. Murcia.*
2006
Peripheries of the body. New art from Spain. White Box. New York. USA.*
Peripheries of the body. Museo de Bellas Artes. Murcia.*
Toronto International Art Fair. 2006. Stand Galeria Fernando Latorre. Toronto, Canadá.*
IV Salón de la Crítica. Sala Caballerizas de los Molinos del Río. Murcia.
El arte del desnudo. Caja Canarias. Tenerife.*
El arte del desnudo. Caja Canarias. Gran Canaria.*
2005
CIGE. China International Gallery Exposition. Galeria Mssohkan.
China World Trade Center. Beijing. China.*
Mensajes cruzados. Parlamentar con lo Real en el Tiempo. Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Artium. Vitoria.*
Diez años de adquisiciones en Arco. Sala de Armas de la Ciudadela. Pamplona.*
Galeria Vértice. Oviedo.
Toronto International Art Fair. 2005. Stand Galeria Fernando Latorre.*
Robatoris. 8º Bienal Martínez Guerricabeitia. Museu de la Ciutat. Valencia.*
2004
Era uma vez...numa rua do Porto. Fórum cultural de Cerveira. Vila Nova de Cerveira. Portugal.*
Galeria Vértice. Oviedo.
Contemporánea-Arte. Colección Pilar Citoler. Sala Amos Salvador, Cultural Rioja. Logroño.*
El collage, un encuentro. Antigua lonja. Ayuntamiento. Elche.*
ArteSantander 2004. Stand Galería Fernando Silió. Santander.
Art Scene Warehose. Shanghai. China.
2003
La Piedra de Toque. Galeria Fernando Latorre . Madrid.*
ARCO 03. Stand Galeria Vértice. Madrid.*
Adquisiciones Recientes (2001-2002). Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Artium. Vitoria.
Historia de la fotografía en la Región de Murcia 1863-2003. Sala de Verónicas. Murcia.*
Fronteras. Fundación Sancho el Sabio. Caja Vital Kutxa. Vitoria.*
Foro Sur. Feria Iberoamericana de arte contemporáneo. Stand Galeria Ma-

ria Llanos. Cáceres.
Pequeño Formato". Galeria Fernando Latorre. Zaragoza.

2002

ARCO 02. Stand Museo de la Universidad de Alicante. Stand Galeria Minimal Arte contemporánea. Madrid.*
Objetos de Autor. Bienal de Cerveira. Vila Nova de Cerveira. Portugal.
Artesantander 2002. Stand Galería Fernando Latorre. Santander.
Arte Lisboa 2002, Stand Galeria Minimal. Stand Galeria Maria Llanos. Lisboa, Portugal.*
Hotel y Arte 2002, Stand Galería Fernando Latorre y Galeria Maria Llanos. Sevilla.
Galeria Vértice. Oviedo. Galeria Minimal. Oporto, Portugal.

2001

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

2000

Clones Galeria Espacio Mínimo. Murcia.
ARCO 00. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid.*
M.A.F. Maastricht Art Fair. Stand Galería Espacio Mínimo. Maastricht.
Art Chicago 2000. Stand Galería Espacio Mínimo. Chicago .

1999

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

1998

The Gramercy International Contemporay Art Fair. Stand Galería Espacio Mínimo. Miami (USA).
ARCO 98. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid.*
Art Brussels 1998. Stand Galería Espacio Mínimo. Bruselas (Bélgica).*
Art Chicago 1998. Stand Galería Espacio Mínimo. Chicago.*
The Gramercy International Contemporay Art Fair. Stand Galería Espacio Mínimo. New York (USA).
Art Forum Berlin 1998. Stand Galería Espacio Mínimo. Berlín.*
Hotel Y Arte 1998. Stand Galería Espacio Mínimo. Sevilla.*
The Gramercy International Contemporay Art Fair. Stand Galería Espacio Mínimo. Los Angeles (USA).

1997

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

The Gramercy International Contemporay Art Fair. Stand Galería Espacio Mínimo. Los Ángeles (USA).

1996

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

1995

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

1994

ARCO 94. Stand Galeria Espacio Mínimo. Madrid.*
Artíssima 1994. Stand Galeria Espacio Mínimo. Turin (Italia).*
Art Cologne 1994. Stand Galeria Espacio Mínimo. Colonia.*

1993

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

1992

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

1991

Artistas Murcianos en Barcelona. Casa Elizalde. Barcelona*.

1990

Jóvenes Creadores de Artes Plásticas. Sala de Exposiciones de San Esteban. Murcia.*
Muestra de Arte Joven. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid.*
Cero en Conducta. Galeria Xerea. Valencia

1989

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

* Catálogo (Catalogue)

OBRA EN COLECCIONES / PUBLIC COLLECTIONS

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





LIDÓ RICO. L'ANIMA NON FINITA
Sala Alcalá 31. C/ Alcalá, 31. 28014 Madrid / del 8 al 31 de mayo de 2026
Esta exposición es un proyecto de la Dirección General de Cultura e Industrias Creativas, de la Consejería de Cultura, Turismo y Deporte de la Comunidad de Madrid y de la Fundación para la dinamización del arte y la cultura Lidó Rico.

COMUNIDAD DE MADRID

PRESIDENTA
Isabel Díaz Ayuso

CONSEJERO DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTE
Mariano de Paco Serrano

VICECONSEJERO DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTE
Luis Fernando Martín Izquierdo

DIRECTOR GENERAL DE CULTURA E INDUSTRIAS CREATIVAS
Manuel Lagos Gismero

SUBDIRECTORA GENERAL DE BELLAS ARTES
Asunción Cardona Suanzes

ASESORA DE ARTE
Juana Arana de Andrés

EXPOSICIÓN

COMISARIA
Míriam Huéscar

RESPONSABLE DE EXPOSICIONES TEMPORALES
Alicia Nieto Fernández

COORDINACIÓN GENERAL SALA ALCALÁ 31
Julia Moñino Fernández

COMUNICACIÓN
María Jesús Cabrera Bravo

PROGRAMAS PÚBLICOS
Macu Ledesma Cid

DISEÑO Y DIRECCIÓN DE MONTAJE
Lidó Rico

AUDIOVISUAL
Adrián Otero
Tibi Orbis Museum

FOTOGRAFÍAS
José Luis Montero
Sergio Casado

CONSERVACIÓN
C.ART.A. Conservación de arte actual

MONTAJE
Pepe Gómez
Yakka diseño y montaje S.L.

ILUMINACIÓN
Intervento

TRANSPORTE
SIT

SEGURO
Hiscox

EQUIPO FUNDAC LIDÓ RICO
Juan Manuel Huéscar
Teresa Marín
Raquel Molina
Elena Martínez
Selva Torrano
Lorena Avellaneda

CATÁLOGO

EDITA
Fundación para la dinamización del arte y la cultura Lidó Rico

TEXTOS
Carlos Delgado Mayordomo
Carlos Jover
Christine Fontaine
Cristina Guirao Mirón
Cristobal Belda
Elena Fuentes
Enric Mira
Fernando Broncano
Fernando Castro Flórez
Francisco Javier San Martín
Francisco Jarauta
Gloria Moure
Guillermo Espinosa
Javier Hernando Carrasco
Javier Hontoria
Jesus Lázaro
Jesús Segura
José Luis Ferrán
José Martínez Calvo
Manuel Romero
Mara Mira
Mieke Bal
Miguel Ángel Hernández Navarro
Míriam Húescar
Oscar Alonso Molina

FOTOGRAFÍAS
José Luis Montero
Sergio Casado
Juan Calventus
Chris Robinson
Ángel Fernández Saura
Fundac Lidó Rico

DISEÑO Y MAQUETACIÓN
José Luis Montero

IMPRESIÓN
Pictocoop
D. L : MU 660-2026
ISBN: 978 84 09 85075 4

