

V A G A N D I M O S

NURIA VIDAL



NURIA VIDAL

V A G A N D I M O S



NURIA VIDAL

V A G A N D I M O S

CIC EL ALMACÉN

2 de noviembre de 2018
12 de enero de 2019



NURIA VIDAL

V A G A N D I M O S

A Daniela

CABILDO DE LANZAROTE

Presidente: Pedro San Ginés Gutiérrez

Consejero de Cultura: Oscar Pérez Cabrera

EXPOSICIÓN

Coordinación general: Área de Cultura del Cabildo de Lanzarote

Artista: Nuria Vidal Cruzado

Textos: José R. Betancort Mesa y Jaime Gil González

Diseño gráfico: Carlos Reyes Betancort

Fotografías: Débora Moro Aguirre

Aseguradora: MAPFRE España

CATÁLOGO

Coordinación general: Área de Cultura del Cabildo de Lanzarote

Artista: Nuria Vidal Cruzado

Textos: Enrique Andrés Ruiz, Jaime Gil González y José R. Betancort Mesa

Diseño y maquetación: Carlos Reyes Betancort

Fotografías: Débora Moro Aguirre

Traducción de textos: Dácil Sánchez

Impresión: Litografía Gráficas Sabater S.L.

Datos de la impresión: Papel Creator Estucado Mate 170 gr. [interior]

y Papel Creator Estucado Mate 300 gr. [Cubierta]

Encuadernación: Rústica, cosida con hilo vegetal.

© 2018 Área de Cultura del Cabildo de Lanzarote

© de los textos y traducción: los autores

© de las obras: la artista

© de las fotografías: los fotógrafos

© del diseño y maquetación: el diseñador gráfico

© del catálogo: Área de Cultura del Cabildo de Lanzarote

Depósito Legal: GC-1063-2018

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta publicación sólo puede ser realizada con la autorización de sus titulares.

ÍNDICE

Una semilla, una sombra o un reflejo Enrique Andrés Ruiz	9
Vagandi Mos José Ramón Betancort Mesa	15
Pensamientos y otras flores Flowers Gone	17
Forbidden Colours Jardín inconcluso	27
Jardines el el aire Suite Famara Komorebi	43
Trayectoria artística de Nuria Vidal	69
English Translation	71

UNA SEMILLA, UNA SOMBRA O UN REFLEJO

Enrique Andrés Ruiz

Fue en el año 2003 cuando conocí las pinturas de Nuria Vidal presentadas como aval de su candidatura a una beca de artes plásticas del Colegio de España en París, que finalmente obtuvo. Eran trabajos sobre el color y la luz de una suave y difusa sensibilidad abstracta, vagamente evocadora de atmósferas paisajísticas, por un lado, o de suaves y desvaídas formas poligonales y, por otro, de la liviana y a la vez honda sencillez rothkiana. Así las recuerdo. Y también recuerdo más o menos así muchas de las pinturas suyas —durante bastante tiempo, anchas composiciones horizontales de bandas aéreas— que he seguido viendo después

Pero también recuerdo que lo que aquellas pinturas me hicieron evocar enseguida eran las de Fernando Lerín, un pintor español especialmente oculto, en parte debido a su residencia francesa y a los vínculos sobre todo parisinos entre los que se desarrolló su carrera, y eso a pesar de dos exposiciones retrospectivas institucionales que le fueron dedicadas, en 1979 en el Palacio de Velázquez y en 2002 entre las últimas que se celebraron en el antiguo Museo Español de Arte Contemporáneo de la Ciudad Universitaria de Madrid, respectivamente. Con ocasión de esta última, su comisario, que era mi buen amigo Santos Amestoy, muy interesado en la nueva pintura abstracta española que parecía ganar por entonces una reviviscencia juvenil (comisarió aquella *Líricos de fin de siglo*, en 1996) hizo una entrevista a Lerín en la que salieron a relucir, claro está, su afrancesamiento, su manera de escapar de la “brutalidad” que una cierta propensión caracteriológica había convertido en identificatoria del arte español (Lerín no tenía para la calificación de esa manera española ni siquiera el matiz positivo que Antonio Saura había incluido en su conocida descripción de nuestra... “elegante rudeza”) pero que, no obstante, al propio pintor le parecía que a él mismo le era congénita; y también salía allí a relucir su asociación con uno de los episodios de la pintura abstracta europea de mediados del siglo XX, aquél al que creo que Pierre Restany bautizó, con intención ridiculizadora, como *Nuagisme*.

Las pinturas de Nuria Vidal lo primero que me parecieron fue “nuagistes”. “He preferido buscar la *nuage* —decía Lerín en aquella entrevista de mi amigo—, los matices de la sensibilidad”. Y eso es lo que veía yo en el *flo*, para decirlo con un término más bien propio de fotógrafos, de Nuria Vidal, de su pintura hecha de afinadísimos matices de color cuyas transiciones difuminadas apelaban a una sensibilidad íntima, que parecía haber estado guardada y templada en una cámara interior, casi una cámara aérea o acuática, silenciosa, a resguardo de lo que Fernando Lerín llamaba en aquella entrevista el “impacto exterior”. En una de las precisas y a la vez elocuentísimas anotaciones de su cuaderno personal, dice la pintora: “Hablo de brillos nacarados y luces (...), bajo esa purpurina lumínica hay pintura, hay nube de color, hay reverberación”.

Pero naturalmente y pese a aquella tradición predominante de la fuerza y la bravura de la que hablaba Lerín, había habido históricamente otros pintores españoles, como él mismo, que invocaban otra veta, cultivadores eminentes de esa intimidad de lo sensible; en especial pienso en Esteban Vicente, hasta en José Guerrero y en cierto puñado de sus obras... Y ésa era la familia a la que sin duda pertenecían las pinturas de Nuria Vidal y por las que llegaba hasta ella toda una tradición de atmósferas, nubes y contornos difusos en la que habían ocupado sus respectivas posiciones históricas universales Turner, Monet, los impresionistas, Bonnard, Rothko... Es acerca de esa historia, precisamente, y de lo que de histórico (y por tanto moderno) tiene esa sensibilidad, sobre lo que creo que merecería la pena internarse y hacer algunas calas explicativas a propósito de las pinturas que quince años después de mi descubrimiento, Nuria Vidal nos ofrece ahora.

Esa historia es, como todas, compleja, pero también decisiva, y desde luego familiar para los estudiosos de la historia de la filosofía y, en especial, de la estética moderna. En ella es crucial el papel desempeñado por la naturaleza y por la consideración desde la que la naturaleza fue puesta en relación con el arte. No es difícil darse cuenta, que muchas de las pinturas que nos muestra ahora Nuria Vidal *parecen* obras de la naturaleza, resultado de alguno de los procesos mediante los que la naturaleza produce sus objetos, quizá el poso de unas semillas o unos pétalos tras la desecación del ámbito húmedo que los cubría, quizá el revoloteo de unas leves hojas en el aire que ha quedado estampado sobre una red invisible, quizá la huella de partículas flotantes sobre un suelo en el que al fin las ha hecho caer la gravedad... “Hablo de nieblas, noches, sombras y reflejos o aguas—dice en otra de sus hermosas notas— aunque hay quien dice que la sombra es viento o que la luz es nube. Porque me gusta sugerir pero no obligar a decir ni a ver lo que todos buscan ver...”. A ella y a sus pinturas podría convenir muy justamente el título que la mexicana Cristina Rivera Garza dedicó a Juan Rulfo: *Había mucha neblina o humo o no sé qué*.

Pero lo importante en todo caso de esa óptica artística moderna y de su relación con la naturaleza no es una cuestión icónica, no se refiere a las imágenes resultantes, sino a la manera de su producción; lo importante es que las obras acogidas a la nueva inspiración natural parecieron, y parecen, ayunar de intención alguna, en nada se deja ver —idealmente— ninguna mano con pretensión alguna directora; parecen obras gratuitas, frutos germinados naturalmente, obras del azar y la necesidad, sin finalidad, sin modelo al que se hayan obligado, tan sólo sujetos a lo que viene a ser una constitución interna propia que determina su crecimiento. Los medievales, en realidad, ya habían distinguido entre *natura naturata* (la creación, por decirlo así, creada, la objetiva y visible conformación de las cosas, que el arte *reproducía*) y *natura naturans* (referida a esos procesos de germinación y aniquilación, nutrición y transformación, mediante los que la naturaleza *producía* sus obras en vez de ofrecerse como pieza acabada, como una objetiva obra rematada para ser reproducida).

Y esta historia tiene una particular determinación en tiempos modernos que afectó al arte de manera decisiva y que puede resultar ilustrativa del proceder de nuestra pintora, algunas de cuyas notas de cuaderno se refieren, precisamente, a la naturaleza y, en especial, a los hilos de relación que, cuando está puesta sobre el trabajo, parece la pintora mantener vivos con esos procesos orgánicos activos en el mundo natural; es a esa vinculación a lo que, en ciertos momentos, llama “conexión” o “estar conectada”, “alerta a los estímulos”. Diríamos entonces que la ruptura de ese hilo vendría a significar la objetivación completa de la naturaleza, la drástica separación del objeto y el sujeto, tal como invitaba a hacer la estética clásica cuando perseguía con ello su puesta a disposición para una acción mimética, para una reproducción de la cosa visible a cargo de un artífice exterior. Por el contrario, cuando ese delgado hilo de oro mantiene la relación del pintor con el todo activo del mundo natural, cuando el objeto natural y el sujeto sensible no han cortado todavía el hilo de su comunidad orgánica, entonces, como dice la pintora, “me siento como una de estas flores mecida por el estremecimiento”. “Así que pinto y fluyo en ello”.

Un recuerdo. Entre aquellas aseveraciones de Nietzsche que, seguramente muy a su pesar, nos suenan con ecos evangélicos (en algún caso y para más paradoja, paulinos) está, por ejemplo, aquél en el que el filósofo se duele de la pérdida humana de la alegría, que sin embargo es capaz de observar en la acción de la naturaleza, por decirlo para entendernos. Mientras la naturaleza hace todo sin querer —únicamente “alerta a los estímulos”—, los hombres nunca hacen lo que quieren, viene a decirnos. Y el Evangelio había comenzado por recoger entre sus enseñanzas, precisamente, la de lo que debemos querer (del pasaje de Mateo, brota, en fin, el Padrenuestro), puesto que ni eso lo sabemos; y Pablo se dolía por su parte de hacer el mal que no quería en vez

del bien que pretendía hacer. Por eso la observación nietzscheana tiene raíces que se hunden en el nacimiento de la modernidad, esa nueva condición de la conciencia humana —escindida, incierta, inestable— bajo cuyo dominio quedó derogado el régimen antiguo o tradicional que venía constituyendo una especie de legalidad cultural en occidente desde Grecia y Roma. Por lo que se refiere a las cosas del arte, esa envidia de la naturaleza, o, si queremos decirlo de manera más prudente, la nueva consideración de la naturaleza como modelo, nada tiene que ver con el *modelo* de perfección objetivo y exterior que la estética clásica —o sea, aristotélica— vio en ella, en su condición de depósito de obras acabadas. Para esta vieja idea, el arte y sus objetos debían apuntar al conocimiento de las cosas y al discernimiento de la perfección de cada una, con otras palabras, a la finalidad a la que cada una de ellas se orientaba. Eso hacía posible un juicio de la obra de arte (que no dejaba de ser un juicio moral y) que consistía en una evaluación de la mayor o menor aproximación lograda al modelo de perfección, así pues a aquel ideal que constituía el alcance de la finalidad plena de la cosa.

El gran cambio —en realidad la completa inversión— que supuso sobre este régimen el juicio kantiano sobre lo bello, comenzó por investigar las diferencias entre lo bello de los objetos de la naturaleza y lo bello en las obras de arte. Sin embargo, lo que a la postre señala Kant es su asimilación; y esa comprensión de los objetos del arte como obras naturales y de las obras de la naturaleza como objetos artísticos, es la que determina un nuevo orden —el nuevo orden moderno— en el que justamente lo que habrán de perder las obras de arte es aquella perfección o plenitud exteriores y objetivas que desde la estética clásica nos obligaba a la imitación del modelo en el que se había cumplido su finalidad. Las obras de arte, como las de la naturaleza, diría Kant, no tienen finalidad, no hay ninguna causalidad que las amarre a una exigencia de aproximación a modelo alguno. Y con ello hace desaparecer la necesidad de la imitación. Son tan naturales como las otras. "Así, pues —dice Kant— la finalidad en el producto del arte bello, aunque es intencionada, no debe parecer intencionada, es decir, el arte bello debe ser considerado como naturaleza, por más que se tenga conciencia de que es arte". No es extraño, pues, que desde esa manera de ver las cosas nuestra pintura se haya encontrado con maestros orientales, atentos siempre a los procesos y a los gestos en los que el cuerpo manifiesta su vínculo con los frutos de su acción: las estampas de Hiroshige, el musical *Sueño de los cerezos en flor*, de Keiko Abe..., algo que por lo demás ya hicieron aquellos artistas europeos del siglo XIX enamorados de japonismos y chinerías a los que remite la evanescencia, la sombra, la niebla, la *nuange*, el contraluz de Nuria Vidal.

"Los pájaros, la multitud de los peces del mar o las flores" nos producen, según Kant, la misma excitación de la sensibilidad que "la hojarasca de las enmarcaduras, los dibujos de los papeles pintados, las letras u otros rasgos que se trazan sin intención, que no

significan nada, que no dependen de ningún concepto, y, sin embargo, placen”. Y se dirá que ciertas frases del *Trattato* de Leonardo sobre la forma de las nubes o sobre las manchas aleatorias que salen en los muros, suenan más o menos igual... Y es cierto. Pero todo un cosmos mental en realidad las separa. No se trata ahora de que las formas azarosas evoquen plenas formas objetivas y sirvan a su reconocimiento y después a su representación, sino de una invitación a formar parte del flujo incesante de lo vivo y de su autónomo poder productivo de formas, colores, sonidos...

“Conduzco pero también me dejo llevar. Me dejo perder y me pierdo también...”. En los últimos diez años, Nuria Vidal ha trabajado y al mismo tiempo se ha dejado llevar por los ritmos, casi musicales, que imponían primero los horizontes, inevitablemente paisajísticos, y luego y se diría que cada vez a mayor profundidad, por los oscuros ámbitos de la savia vegetal que crece y prolifera y se demora en un cardumen de pétalos casi submarinos, en una inflorescencia nebulosa, en la caída nocturna, ingravida, a la luz lunar, de una lluvia de materia... Afincada ahora en Lanzarote, se defiende de la luz atlántica y vela la dura entrada de los rayos de sol para preservar el matiz, la sensibilidad alerta a la piel de las cosas, a la flor, a la niebla, a la sombra, a la calima que enturbia, a lo lejos, como en un reflejo del cielo, la cima del volcán... Los títulos de sus series de papeles (cuya exposición prescinde de marcos y limitaciones para mantenerse en la ingravidez de un espacio continuo) son escuetos; el título —dice ella misma— siempre ha llegado después, tras el momento de reconocer el objeto exterior y la actividad viva del hilo entre el pintor y la naturaleza. Un hilo que también relaciona, en sentido contrario ahora al que venimos diciendo, la percepción (último hilván de la consciencia) y el movimiento incesante de producción y caída del mundo orgánico. En ambos sentidos, en las posibilidades de una doble dirección, fuera y dentro de la naturaleza a la vez, Nuria es capaz ahora, en ese instante postrero, de reconocer “Niebla”, “Oeste”, “Ninguna parte”, “Nimbus”, “Calígine”, “Bruma”, “Sombra”, “Reflejo”, “Ninfeas”, “Flor roja”, “Flor negra”, “Jardín inconcluso”... algunos de inevitable remisión a esa tradición moderna del arte y la naturaleza.

Enrique Andrés Ruiz

VAGANDI MOS

José Ramón Betancort Mesa

Sin previo aviso nos quedamos atrapados en algún recodo evanescente de los sutiles procesos de creación de la artista Nuria Vidal, frente al evocador y difuso territorio de nieblas, contornos, sombras, luces, nubes y perfiles inciertos de paisajes lejanos o frente al trémulo revuelo de pétalos y hojas que acaban de caer al suelo o sobre la superficie invisible del agua donde el azar deja su huella ingrátida, casi imperceptible, de una naturaleza muda, mecida por el estremecimiento.

No necesitamos saber dónde estamos, ni qué hora exacta es la que acontece ahora. Pero, si nos detenemos y nos dejamos inundar por los sonidos de su imaginario plástico, escucharemos el rumor lejano del silencio de las brumas marinas y de sus olas incesantes, nos rendiremos ante la ensoñación de las calimas ciegas sobre las montañas que desaparecen en el horizonte y sentiremos el temblor huidizo de una naturaleza imprecisa, movida tímidamente por un viento suave que no sabemos por dónde se ha colado.

En este dejarse ir, no nos queda otra que flotar en esta atmósfera íntima y poética que transita a través de sus difuminos y que nos descubre un sinfín de transiciones cromáticas, llenas de matices y evocaciones sobre este territorio vaporoso que nos embarga. Al igual que el espíritu de la obra *Vagandi Mos* del botánico Herman Dnoche, caminemos dejándonos llevar y naveguemos sin rumbo sobre la cartografía de formas y volúmenes desvaídos que configuran este paisaje cargado de una sensibilidad abstracta con evocaciones naturales y paisajísticas de un mundo que quizás nos recuerde a los universos creativos de Mark Rothko, Fernando Lerín o Esteban Vicente.

Pero no nos despistemos, que Nuria Vidal ha abierto una ventana. Su obra fluye, muda y se escapa. Un nuevo golpe de viento ha removido las hojas y el agua del estanque ha dejado nuevas composiciones niponas que nos invitan otra vez a perdernos. También se han desvanecido las brumas y las nieblas que habitaban sobre las colinas lejanas, regalándonos nuevas transiciones e imperceptibles siluetas que ya flotan sobre el horizonte, mientras suena una nueva música de muchos silencios que nos devuelve al mismo recodo en el que caímos preso.

... y me acerqué, pues, a la orilla, sola y escotera, a recrearme contemplando las olas... pero con desinterés, porque es buen sitio la marea con su rutina para que una persona vagarosa, que apenas puede pararse a olvidar ni a dejar un recuerdo en algún lugar, descanse.

Jaime Gil



PENSAMIENTOS Y OTRAS FLORES I, 2018
Acrílico sobre papel
115 x 90 cm.



PENSAMIENTOS Y OTRAS FLORES II, 2018
Acrílico sobre papel
115 x 90 cm.



PENSAMIENTOS Y OTRAS FLORES III, 2018
Acrílico sobre papel
115 x 90 cm.



PENSAMIENTOS Y OTRAS FLORES IV, 2018
Acrílico sobre papel
115 x 90 cm.

FLOWERS GONE I, 2018
Acrílico sobre papel
56 x 75 cm.



FLOWERS GONE II, 2018
Acrílico sobre papel
56 x 75 cm.





FLOWERS GONE III, 2018
 Acrílico sobre papel
 56 x 75 cm.



FLOWERS GONE IV, 2018
 Acrílico sobre papel
 56 x 75 cm.

FLOWERS GONE V, 2018
Acrílico sobre papel
56 x 75 cm.



FLOWERS GONE VI, 2018
Acrílico sobre papel
56 x 75 cm.



The background is a soft, painterly watercolor composition. It features numerous overlapping washes of pink and red, which resemble the petals of a flower, scattered across a pale, off-white base. Interspersed among the pink petals are delicate, muted green washes that suggest the presence of leaves or stems. The overall texture is ethereal and dreamlike, with soft edges and a gentle color palette.

FORBIDDEN COLOURS

JARDÍN INCONCLUSO

... pero luego todo se puso borroso, como acaban esas
marinas de costas ajenas que envejecen descoloridas en los
hogares sin que nadie se plantee descolgarlas nunca porque
caracterizan una pared, un cuarto, un sitio... un sitio.

Jaime Gil



FORBIDDEN COLOURS I, 2017
Acrílico sobre papel
100 x 71 cm.



FORBIDDEN COLOURS II, 2017
Acrílico sobre papel
100 x 71 cm.



FORBIDDEN COLOURS III, 2017
Acrílico sobre papel
100 x 71 cm.



FORBIDDEN COLOURS IV, 2017
Acrílico sobre papel
100 x 71 cm.



FORBIDDEN COLOURS V, 2017
Acrílico sobre papel
100 x 71 cm.



FORBIDDEN COLOURS VI, 2017
Acrílico sobre papel
100 x 71 cm.



FORBIDDEN COLOURS VII, 2017
Acrílico sobre papel
71 x 100 cm.



JARDÍN INCONCLUSO I, 2017
Acrílico sobre papel
75 x 70,5 cm.



JARDÍN INCONCLUSO II, 2017
Acrílico sobre papel
70,5 x 66,5 cm.



JARDÍN INCONCLUSO III, 2017
Acrílico sobre papel
73,5 x 64 cm.



JARDÍN INCONCLUSO IV, 2017
Acrílico sobre papel
73,5 x 64 cm.



JARDÍN INCONCLUSO V, 2017
Acrílico sobre papel
75,5 x 70 cm.



JARDÍN INCONCLUSO VI, 2017
Acrílico sobre papel
59,5 x 70,5 cm.

An abstract painting featuring a light, textured background of pale pink and cream. Scattered across the canvas are numerous circular and irregular shapes in various shades of red, from deep burgundy to bright, almost white-pink. These shapes have a soft, painterly quality, with some showing visible brushstrokes and others appearing more blended. The overall effect is reminiscent of a delicate, ethereal garden scene.

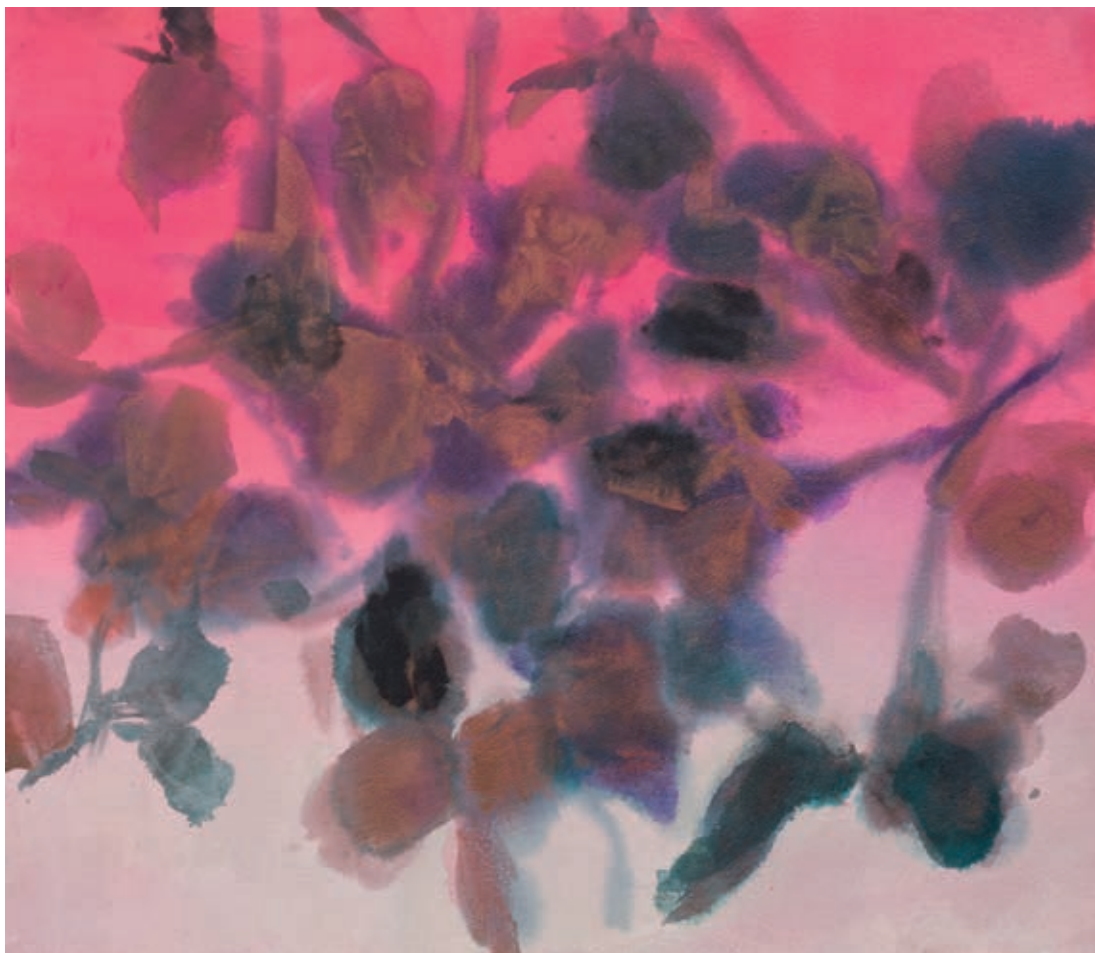
JARDINES EN EL AIRE

SUITE FAMARA

KOMOREBI

... y no sé si fue la maresía, si la calima, si la miopía, pero
vide las ardentías y las vaharadas de los mareantes,
vide otoños y líquenes en las algas botadas por las
marejadas y ya no vide más paisajes reales sino ilusorios
o tal vez solo sus improntas.

Jaime Gil



S/T, 2016
Acrílico sobre papel
64,5 x 74 cm.



FLOR NEGRA, 2013
Acrílico sobre papel
124x 107 cm.



BOUQUET O FLORES DECIMONÓNICAS, 2018
Acrílico sobre papel
115 x 104,5 cm.



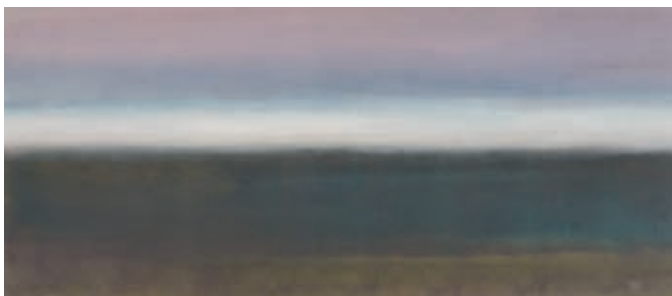
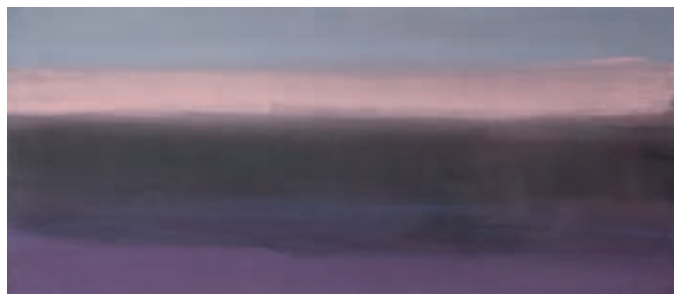
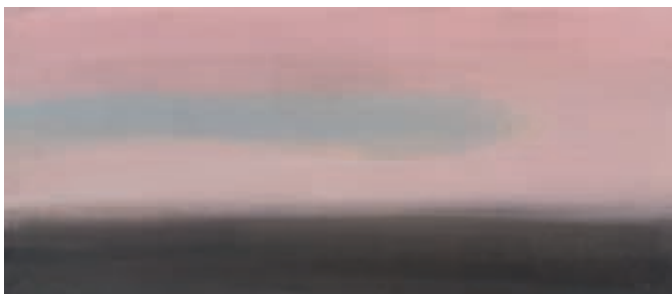
UNA DELGADA LÍNEA ROJA, 2018
Acrílico sobre papel
114x 139 cm.

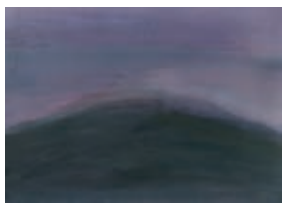
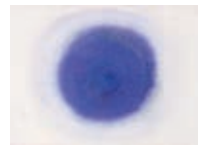


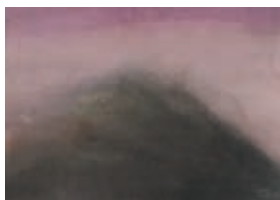
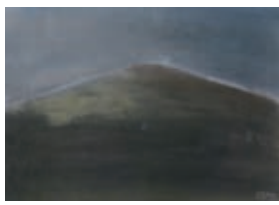
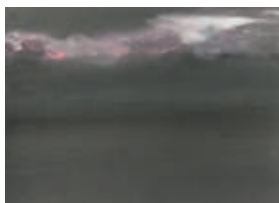
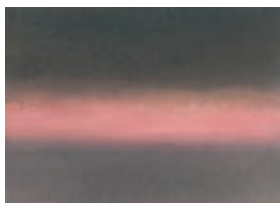
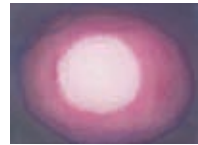
NULLE PART / NINGUNA PARTE, 2014
Acrílico sobre papel
114 x 139 cm.



SUITE FAMARA (serie), 2008
Acrílico sobre papel
41 x 91 cm.







VAGANDI MOS (mural), 2018
Acrílico sobre papel
Medidas variables



JARDINES EN EL AIRE I, 2018
Acrílico sobre papel
56 x 75 cm.



JARDINES EN EL AIRE II, 2018
Acrílico sobre papel
56 x 75 cm.



JARDINES EN EL AIRE IV, 2018
Acrílico sobre papel
56 x 75 cm.



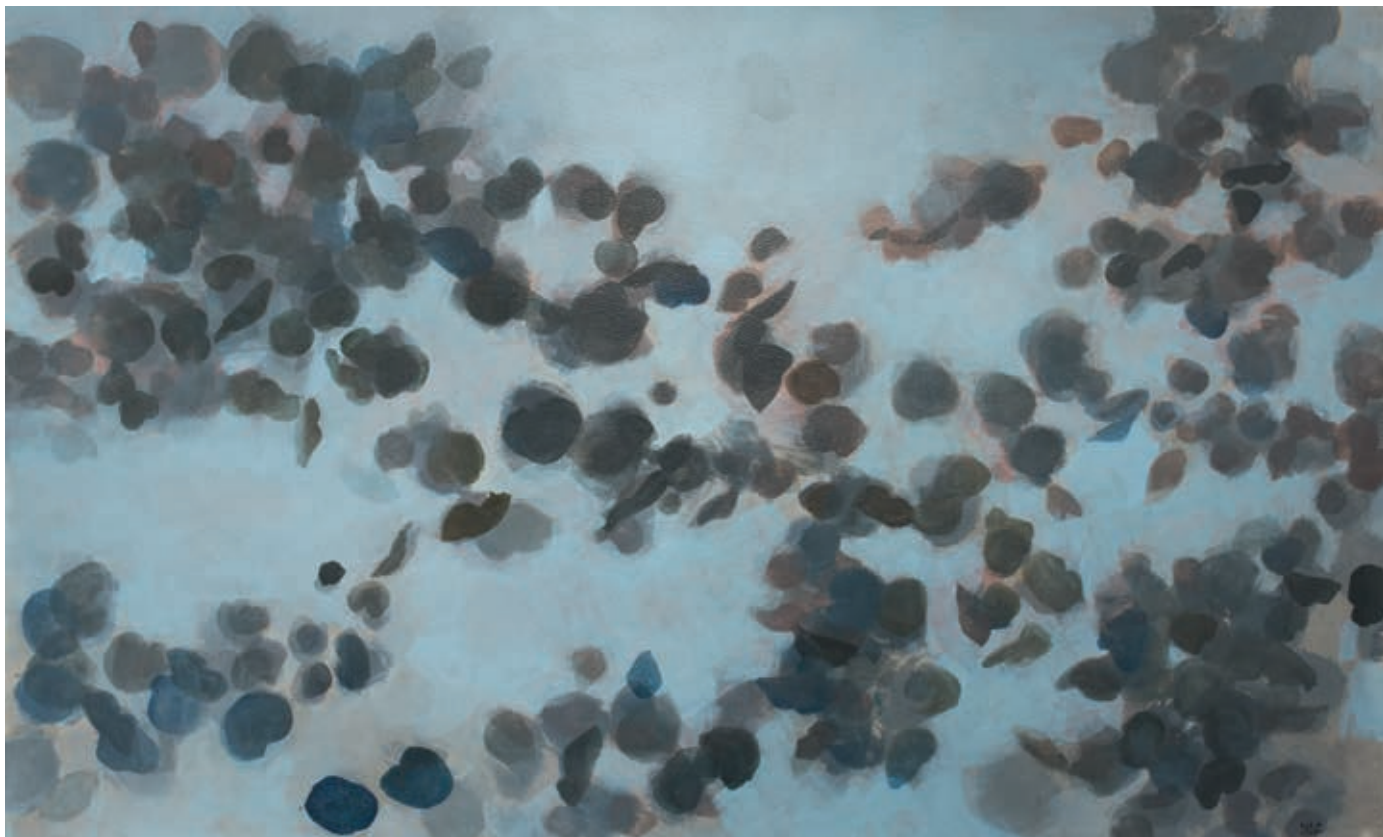
JARDINES EN EL AIRE V, 2018
Acrílico sobre papel
56 x 75 cm.



JARDINES EN EL AIRE VI, 2018
Acrílico sobre papel
75 x 56 cm.



JARDINES EN EL AIRE VII, 2018
Acrílico sobre papel
75 x 56 cm.



*KOMOREBI "AZUL", 2017
Acrílico sobre papel
68,5 x 114 cm.*



NIMBUS, 2017
Acrílico sobre papel
113 x 82 cm.



KOMOREBI I, 2017
Acrílico sobre papel
123 x 86 cm.



KOMOREBI II, 2017
Acrílico sobre papel
107 x 89 cm.



TRAYECTORIA ARTÍSTICA

ENGLISH TRANSLATION



VIDAL



... nadie, dicen, ni siquiera un vagabundo, puede aguantar
mucho tiempo la tierra en los ojos, pero yo no he querido
restregármelos mucho... por si acaso.

Jaime Gil



NURIA VIDAL

Nuria Vidal nace en Madrid y se licencia en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid en la especialidad en pintura y grabado.

En sus años de formación obtiene por méritos propios una serie de Becas que favorecerán su investigación artística en la pintura y el grabado.

En el año 1991, viaja a Leeds con una Beca Erasmus de la Unión Europea al Centre for the Arts and Contemporary studies, en la Metropolitan University en Leeds, Gran Bretaña. Durante estos años de su formación Nuria comienza a desarrollar un trabajo personal en la obra gráfica el cual muestra en ferias y certámenes. En 1996 recibe la mención a un artista novel del Premio Nacional de Calcografía con la obra "Castillos en el aire". Es entonces cuando destaca en su obra como grabadora sumergiéndose en el mundo del color y la impresión dentro de la gráfica y de la obra en papel.

En el año 2000 recibe la beca de la Real Academia de España en Roma. Dedicada con la misma intensidad a la pintura y al grabado, Nuria realiza una serie de proyectos en torno al tema de la geometría y el color inspirados en la ciudad de Roma.

Viaja a París en 2003 como becaria residente del colegio de España en París. En su estudio de la Cité des Arts dedica sus pinturas a la levedad; en este periodo realiza una serie de obras sobre lino, apenas perceptibles de matices y suavidades, que reflejan la luz y las brumas de la ciudad de París.

Los años de búsqueda profunda en su trabajo artístico, han dotado a su obra de una increíble calidad plástica, donde la abstracción lírica nos lleva a misteriosos umbrales de color, de transparencia y de luz.

BECAS DE CREACIÓN

Colegio de España en París (Francia). Beca de Artes plásticas. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. 2003

Real Academia de España en Roma (Italia). Becaria en la especialidad de Grabado. Ministerio de Asuntos Exteriores. 1999/2000

PREMIOS

Selección de la revista *masdearte*, de una de las diez mejores propuestas artísticas dentro de la feria Art Madrid 2016.

Primer y tercer premio. *X Concurso de Pintura del Parque Nacional de Timanfaya*. 2008. Lanzarote

Premio del Instituto de Bellas Artes de Tetuán. Feria Estampa. 2001. Madrid

Accesit II premio de grabado Carmen Arocena. Galería Tórculo. 1997. Madrid

Premio Nacional de Grabado a un Artista Novel. Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. 1996. Madrid

OBRAS SELECCIONADAS EN PREMIOS

III Salón de las Vanidades. Papeles Mojados. Córdoba. 2014

Concurso Artegray. Madrid. 2008

V Certamen Nacional de Pintura. Parlamento de la Rioja. 2006

VIII Premios Ángel de Pintura. Madrid. 2006

X Bienal de Artes Plásticas Ciudad de Pamplona. Pamplona. 2006

VI Premios Ángel de Pintura. Madrid. 2004

VIII Mostra Unión Fenosa. MACUF. A Coruña. 2004

V Premio de Pintura Todisa. Adquisición de obra. Madrid. 2003

IV Premio de Pintura Todisa. Adquisición de obra. Madrid. 2002

Premio Nacional de Artes Plásticas de Valdepeñas. 2002

Premio de Grabado Lucio Muñoz. Premios Villa de Madrid. Museo de la Ciudad. Ayuntamiento de Madrid. 2000

Premio de Grabado Carmen Arocena. Galería Tórculo. Madrid. 1999

VI Premios Nacionales de Grabado. Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella. Málaga. 1999

II Premio de Grabado de la Fundación Deutsche Stiftung. Galería Brita Prinz. Madrid. 1999

Premio Nacional de Grabado. Calcografía Nacional. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. 1998

V Premios Nacionales de Grabado. Museo del Grabado Español Contemporáneo de Marbella. Málaga. 1998

Premio de Pintura Francisco de Goya. Premios Villa de Madrid. Museo Conde Duque. Ayuntamiento de Madrid. 1997

Premio de Grabado Contemporáneo. Dirección General de la Mujer. Comunidad de Madrid. 1996

EXPOSICIONES

La conmoción emocional. Colectiva, Espacio Dörffi. Lanzarote. 2018

7 voces. Colectiva, Galería Alba Cabrera. Valencia. 2017

Identidades. Colectiva, Galería Alba Cabrera. Valencia. 2016

ART MADRID. 11ª Feria de Arte Contemporáneo. Galería Alba Cabrera. Galería de Cristal de CentroCentro Madrid Cibeles. Madrid. 2016

Colectiva. Galería Alba Cabrera. Valencia. 2014

Colectiva. Galería Alba Cabrera. Valencia. 2014

Incierto. Galería de Arte en Mala. Lanzarote. 2014

Feria Estampa. Galería La Zúa. Madrid. 2012

Cuatro Miradas. Galería Santiago Echeverría. Madrid. 2008

El Bosque mágico. Fundación ArtSur. Madrid. 2008

De Papel. Galería May Moré. Madrid. 2005

Becarios del Colegio de España en París. Instituto Cervantes. París (Francia). 2005

Feria ARCO. *Becarios del Colegio de España en París 2001-2003.* Madrid. 2005

Becarios del Colegio de España en París. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Madrid. 2004

Colectiva. Galería Rayuela. Madrid. 2003

Colectiva de Verano. Galería Rayuela. Madrid. 2003/2004

Real Academia de San Fernando. *Exposición de becarios de la Academia de España en Roma.* Madrid. 2000

Academia de España en Roma. *Exposición de becarios de la Academia de España en Roma.* Roma (Italia). 2000

El taller. Nueve miradas desde el grabado. Galería Tórculo. Madrid. 2000

Encuentro de grabadoras británicas y españolas. Círculo de Bellas Artes. Madrid. 1998

Mes de la Estampa en París. *Colección de Estampas Contemporáneas.* Editions An-Amês. París (Francia). 1998

Salón internacional de grabado *Estampa.* Madrid. Galería Astarté. 1995. Galería

Carmen de la Guerra 1996/1997. Editora ArtSur. 2001/2002/2004. Mud Media. 2001

UNA SEMILLA, UNA SOMBRA O UN REFLEJO

(A seed, a shadow or a reflection)

Enrique Andrés Ruiz

It was 2003 when I discovered Nuria Vidal's paintings, submitted as prove for her candidacy for a fine arts grant in Colegio de España in Paris, that she was eventually granted. They were pieces about colour and light, with an abstract soft and dim sensitivity, slightly reminding us of landscapes, or soft and sketchy polygonal shapes; in addition to a light and yet deep Rothkian simplicity. That's the recollection I have of it. I also similarly remember many of her paintings —for a long time, broad air band horizontal compositions — that I have come across since.

However, I also remember that those paintings immediately reminded me of Fernando Lerín, a Spanish painter in the shadows, partly because he lived in France and because of his mainly French connections his career revolved around. However, there were two institutional retrospective exhibitions dedicated to him in 1979 in Palacio de Velázquez, and in 2002, one of the last ones to be held at the old Contemporary Art Spanish Museum of Ciudad Universitaria in Madrid, respectively. For the latter, the curator at the time, who was a good friend of Amestoy's, was highly interested in the new Spanish abstract painting that seemed to be gaining a youth reminiscence by then (he curated *Líricos de fin de siglo*, in 1996) interviewing Lerín and talking about his "frenchification", his way of escaping the "brutality" of a tendency Spanish art had that was becoming an identifying element (Lerín had no time for that Spanish trait, not even a positive hint like Antonio Saura's when he included it in his well-known description of our "elegant rudeness") but despite this, he felt he had inherited it; there was also mention made to his connection with one of the European abstract painting episodes from the mid 20th Century, renamed *Nuagisme* by Pierre Restany, I think, aiming to mock it.

Nuria Vidal's paintings first seemed "nuagistes" to me. "I have chosen to look out for the *nuage*— Lerín said at that interview with my friend—, the nuances of sensitivity". And that's what I

saw in Nuria Vidal's *floa*, for the sake of using a more photographic term, her paintings using colour nuances whose transition appeals to a private sensitivity, that seemed to have been kept and in a chamber, almost an air-tight or aquatic chamber, silent, sheltered from what Fernando Lerín called at that interview the "outside impact". In one of the witty and precise notes on a personal journal, the painter said: "I talk about pearled gloss and lights (...), under the glitter there is paint, a cloud of colour, reverberation".

But naturally and despite that predominant tradition of strength and bravery that Lerín spoke of, there had been historically other Spanish painters, like himself, eminent cultivators of that intimacy; especially Esteban Vicente, even José Guerrero and a handful of his works ... And that was the family to which Nuria Vidal's paintings undoubtedly belonged to, and for which a tradition of atmospheres, clouds and outlines occupied their respective universal historical positions Turner, Monet, the Impressionists, Bonnard, Rothko ... It is about that history, precisely (and therefore modern), about that sensitivity, about what I think it would be worth exploring, to explain the paintings that fifteen years after my discovery, Nuria Vidal now offers us.

That history is, like all of them, complex, but also decisive, and of course familiar to students of the history of philosophy and, especially, of modern aesthetics. In it, the role played by nature and the consideration from which nature was placed in relation to art is crucial. It is not difficult to realise that many of the paintings Nuria Vidal shows us now look like works of nature, the result of some of the processes by which nature produces its objects, perhaps the sediment of some seeds or petals after drying under the humid environment that covered them, perhaps the flutter of a few leaves in the air that has been stamped on an invisible network, perhaps the trace of reflections or waters, "he says in another of his beautiful notes

- although some say that the shadow is wind or that the light is cloud. Because I like to suggest but not force to say or see what everyone wants to see ... ". She and her paintings could very justly agree with the title that Mexican Cristina Rivera Garza dedicated to Juan Rulfo: *There was a lot of fog or smoke or I do not know what*.

But what is important in any case of this modern artistic perspective and its relationship with nature is not an iconic issue, it's not about the resulting images, but how they are produced; what matters is that the work under the new natural inspiration seemed, and seems to be, fasting with no intention whatsoever, in no way does one see - ideally - any hand with any directing pretension; they seem to be free pieces, naturally sprouted fruits, works of chance and necessity, without purpose, without a model to follow, only subject to what becomes their own internal constitution that determines their growth. The medieval, in fact, had already distinguished between *natura naturata* (the creation, so to speak, created, the objective and visible conformation of things, that art reproduced) and *natura naturans* (referring to those processes of germination and annihilation, nutrition and transformation, by means of which nature produced its works instead of offering itself as a finished piece, as an objective work finished to be reproduced).

And this story has a particular determination in modern times that affected art in a decisive way and that may illustrate the work of our painter, some of whose notebook notes refer, precisely, to nature and, especially, to the threads of relationship that, when placed on the piece, it seems the painter manages to keep them alive with those organic processes active in the natural world; it is this connection that, at certain moments, is called "connection" or "to be connected", "alerts to stimuli". We would say then that breaking this thread would mean the complete objectification of nature, the drastic separation of object and subject, as it invited classical aesthetics when it pursued its provision for a mimetic action, for a reproduction of the visible thing by an external architect. On the contrary, when that thin golden

thread maintains the relation of the painter with the active whole of the natural world, when the natural object and the sensitive subject have not yet cut the thread of their organic community, then, as the painter says, "I feel like one of these flowers rocked by the shuddering. " "So I paint and flow in it."

A memory. Among those statements by Nietzsche that, surely in spite of themselves, sound evangelical to us (in some cases and for more paradox sake) is, for example, the one in which the philosopher hurts himself from the human loss of joy, that nevertheless is able to observe in the actions of nature, to say it to understand us. While nature does everything without wanting to -only "alert to stimuli" - men never do what they want, they come to tell us. And the Gospel had begun by collecting among its teachings, precisely, the one of what we should want (from Matthew's passage, it springs, in short, the Lord's Prayer), since we do not even know that; and Paul ached for his part to do the evil he did not want instead of the good he intended to do. That is why Nietzschean observation has roots that sink into the birth of modernity, that new condition of human consciousness -discarded, uncertain, unstable- under whose hand the old or traditional regime that had been constituting a kind of cultural legality was repealed. West from Greece and Rome. As regards art, that envy of nature, or, if we want to say it in a more prudent way, the new consideration of nature as a model, has nothing to do with the model of objective and external perfection that the Classical aesthetics - that is, Aristotelian - saw in it, in its capacity as a repository of finished work. For this old idea, art and its objects had to point to the knowledge of things and to the discernment of perfection, in other words, to the purpose to which each of them was aimed at. This made a judgment of the work of art possible (which was still a moral judgment) which consisted of assessing the greater or lesser approximation achieved to the model of perfection, thus to that ideal that constituted the scope of the purpose full of the thing.

The great change-indeed, the complete reversal-that the Kantian judgment on beauty imposed on this regime began by investigating the differences between the beauty of

nature's objects and the beauty of works of art. However, what Kant points out in the end is his assimilation; and that understanding of objects of art as natural works and of the works of nature as artistic objects, which is what determines a new order-the new modern order-in which exactly what the works of art will lose is that perfection or exterior and objective plenitude that from classical aesthetics forced us to imitate the model in which its purpose had been fulfilled. Works of art, like those of nature, Kant would say, have no purpose, there is no causality that binds them to a requirement of approximation to any model. And with that, it results in the need for imitation. They are as natural as the others. "Thus, then," says Kant, "the finality in the product of beautiful art, although it is intentional, should not seem intentional, that is, beautiful art should be considered as nature, even if one is aware that it is art." It is not strange, then, that from this way of seeing things our painter has met with oriental masters, always attentive to the processes and gestures in which the body manifests its link with the fruits of its action: the Hiroshige prints, Keiko Abe's musical *Dream of the Cherry Blossoms* ... something that, for the rest, those nineteenth-century European artists, already in love with Japanese elements and chineries evoking, shadows, fog, *nuange*, backlight by Nuria Vidal.

"The birds, the multitude of sea fish or flowers" produce, according to Kant, the same excitement of sensibility as "a leaf on a frame, the drawings of painted paper, the letters or other traits that are drawn unintentionally, which means nothing, that does not depend on any concept, and, nevertheless, pleases. "And it will be said that certain phrases of *Leonardo Trattato's* on the shape of the clouds or on the random spots that appear on the walls, they sound more or less the same ... And it is true, but a whole mental cosmos actually separates

them. It is not now that random forms evoke full objective forms and serve their recognition and then their representation, but an invitation to form part of the incessant flow of the living and of its autonomous productive power of forms, colours, sounds ...

"I drive but I also let myself go. I let myself loose and I get lost too ... " In the last ten years, Nuria Vidal has worked and at the same time has been carried away by the rhythms, almost musical, that imposed horizons first, inevitably landscaping, and then, and it would be said that increasingly deeper, by the dark areas of the plant sap that grows and proliferates and is delayed in a school of almost submarine petals, in a cloudy inflorescence, in the nocturnal fall, weightless, in the lunar light, of a rain of matter. Settled now in Lanzarote, she defends herself against the Atlantic light and watches over the sun's rays to preserve the nuance, the sensibility alert to the skin of things, to the flower, to the fog, to the shade, to the haze that clouds, in the distance, as in a reflection of the sky, the top of the volcano. The titles of this series of papers (displayed with frames and limitations to maintain the weightlessness of a continuous space) are terse; the title, she says, has always come later, after the moment of recognising the external object and the living activity of the thread between the painter and nature. A thread that also relates, in the opposite direction now that we have been saying, perception (the last thread of consciousness) and the incessant movement of production and fall of the organic world. In both senses, in the possibilities of a double direction, outside and within nature at the same time, Nuria is now able, in that last moment, to recognise "Fog", "West", "Nowhere", "Nimbus" , "CalíGINE", "Haze", "Shadow", "Reflection", "Ninfas", "Red Flower", "Black Flower", "Unfinished Garden" ..., some inevitable references to that modern tradition of art and nature.

VAGANDI MOS

José Ramón Betancort Mesa

Unexpectedly, we feel trapped in an evanescent corner of Nuria Vidal's subtle artistic creation processes, unexpected and unassuming, facing a mysterious territory where there's fog, shadows, light, clouds and uncertain profiles of faraway lands, and the leaves left behind after falling from the trees or after being left on the invisible surface of the water, where chance barely leaves the imprint of a silent nature.

There's no need for us to know where we are, or what time it is on the dot. However, we do stop to let ourselves be taken over by the sounds of visual art images, listening to the distant buzzing of the silent sea mist and its constant waves, we give in to the blind haze of the mountains that seem to fade away in the horizon, and we feel the evasive tremor of a nature undefined, timidly moved by a soft breeze that no-one knows where it has come from.

As we're swept along, we have no choice but to float, crossing blurred lines, in this intimate and poetic atmosphere that unveils an endless number of chromatic transitions, full of

different shades and evocations of the misty land we're overwhelmed by. Just like the spirit of botanist Herman Dnoche in Vagandi Mos, let us let go and get carried away aimlessly over the map of ill-defined shapes and volumes that make up this landscape full of abstract sensitivity with natural and landscape-related elements of a world that brings us back to the creative universes of Mark Rothko, Fernando Lerín or Esteban Vicente.

But let's not forget that Nuria Vidal has opened up a new window. Her work flows, moves and gets away. A new gust of wind has removed the leaves, and the water from the pond has drawn new Japanese-looking arrangements inciting us to lose ourselves yet again. The haze and fog on the far away hills has also faded, bringing us new transitions and indiscernible silhouettes floating over the horizon to the sound of the new music of silence that takes us back to the same spot we were caught up in before, fully aware of the fact that a new cycle is getting started.

NURIA VIDAL

Nuria Vidal was born in Madrid and graduated in Fine Arts at the Complutense University in Madrid, specialising in painting and stamping.

During her training, she earned a series of Grants that helped her on her painting and stamping artistic research.

In 1991, she went to Leeds on a European Union Erasmus to the Centre for the Arts and Contemporary studies, at the Metropolitan University of Leeds, Great Britain. At that time, Nuria started to do some personal work on her graphic pieces displayed in fairs and competitions. In 1996, she was given a mention as New Artist of the National Stamp Award with "Castillos en el aire". It was then when her stamps stood out as she delved in a world of colours and print within graphics and paper work.

In 2000, she was given the Spanish Royal Academy grant in Rome. She dedicated her work equally to painting and stamping, and worked on a series of projects around geometry and colour inspired by the city of Rome.

She went to Paris in 2003 as a resident intern of the Spanish school in Paris. In her study in Cité des Arts, she dedicated her paintings to lightness; at that time, she did a series of barely noticeable linen pieces with nuances and softness that reflect the light and the haze of Paris.

Her years of artistic work search, have provided her pieces with a stunning artistic quality, where a lyrical abstraction leads us through a mysterious colour, transparency and light threshold.

“La finalidad en el producto del arte bello, aunque es intencionada, no debe parecer intencionada, es decir, el arte bello debe ser considerado como naturaleza, por más que se tenga conciencia de que es Arte”

Immanuel Kant

