

FUTURAMA



C H A R R I S

FUTURAMA

C H A R R I S

SALA VERÓNICAS

COMUNIDAD AUTÓNOMA DE LA REGIÓN
DE MURCIA
AUTONOMOUS COMMUNITY OF THE
REGION OF MURCIA

Fernando López Miras

Presidente | President

Carmen María Conesa Nieto

Consejera de Turismo, Cultura, Juventud y Deportes

Regional Minister of Tourism, Culture, Youth and

Sports

Juan Antonio Lorca Sánchez

Secretario General de la Consejería | Secretary

General of the Ministry

Manuel Cebrián López

Director General del Instituto de las Industrias

Culturales y las Artes | General Director of the Institute

for Cultural Industries and the Art

EXPOSICIÓN

EXHIBITION

Rosa Miñano Pintor

Responsable Sala Verónicas | Head Sala Verónicas

Mari Carmen Ros Fernández

Coordinación | Coordination

Expomed S.L.

Montaje | Installation

AXA Art

Seguros | Insurance

Expomed S.L

Transporte | Transport

Rotulaciones Meseguer

Gráfica | Graphic design

PUBLICACIÓN
PUBLICATION

Instituto de las Industrias
Culturales y las Artes
Publica | Publisher

José Óscar López
Mery Cuesta
Textos | Texts

Charles Davis
Traductor al inglés | English translator

MOMENTO/ODDROD
Diseño | Design

José Filemón
Fotografías | Photographs

Tipografía San Francisco
Impresión | Printer

Cartonlab
Cartón | Cardboard

HEVIMA S.L.U
Bastidores Moreno López S.L.
Carpintería | Carpentry

© textos: autores y editores
texts: authors and editors

© imágenes: autores y editores
images: authors and editors

ISBN: 978-84-19052-22-3
D.L.: 1278-2023

AGRADECIMIENTOS
ACKNOWLEDGMENTS

Martín Lejarraga
Eloy Fernández Porta
Javi Martínez

Y a todos los que han servido de modelos para las obras: Flori, Pili, Isabel, Martín, Fuensanta, Sonia, FOD, Yayi, Nicole, Joaquín, Lilo, Bassam, Luis, Iván, Little Bird, Elektro, Theodor, Bruce, Bender, Marvin, Mark, Boris, el señor Patata, y todos los demás, de los que no conozco el nombre.





El futuro ya está aquí.

Ángel Mateo Charris se ha enfrentado a un doble reto del que es difícil salir victorioso: pintar el futuro, que es algo que afirmaba que no se podía hacer; y llenar la Sala Verónicas, una experiencia que es capaz de llevar al límite a cualquier creador.

Viendo el resultado, el doble reto lo ha superado. Gracias a su capacidad para generar universos paralelos, fruto de sus vivencias e influencias, ahora nos muestra un futuro, mejor dicho, un 'Futurama', lleno de dudas y certezas con su muy sugerente figuración de línea clara que cualquiera puede identificar.

En esta nueva exposición, Charris reafirma con contundencia que es uno de los artistas de referencia de nuestra Región, creador de relevancia internacional y con una amplia y acreditada trayectoria que no para de crecer.

Y lo muestra en la Sala Verónicas, nuestro espacio de proyectos de gran envergadura, consagrado a los mejores creadores. Es todo un lujo viajar al futuro encapsulado en la majestuosa arquitectura de la iglesia barroca del siglo XVIII del convento de Verónicas de Murcia.

Desde el Gobierno de la Región de Murcia seguiremos apoyando e impulsando proyectos tan impactantes y atrayentes como 'Futurama', de Ángel Mateo Charris.

Carmen Conesa

Consejera de Turismo, Cultura, Juventud y Deportes





**En los confines de
lo posible, hacia
las cumbres de la
imaginación.**

**At the frontiers of the
possible, to the summits
of imagination.**

“La duda es la madre de las ideas; sólo los ignorantes y los fanáticos no vacilan nunca”.

“Doubt is the mother of ideas; only the ignorant and the fanatical never hesitate.”





Nochevieja I
1996
Óleo sobre lienzo
130 x 195 cm.

Esto se acaba. Vivimos con la sensación de haber llegado al final de un paradigma, de vivir en los confines de algo que no puede tener continuidad, a lomos de un límite. Las cosas no pueden seguir así. Ya no nos sentimos como antes de la pandemia, y hemos aprendido que, en cualquier momento, puede cernirse sobre nosotros un imprevisto; ya no hay vuelta atrás en la degradación que las redes sociales han introducido en las formas de amar y relacionarse; la creatividad genuina será aplastada por las IA, etc. etc. Estas y otras visiones sombrías de un presente futurible conviven con nosotros en el día a día. Son presentimientos fatalistas, sensaciones funestas que vienen preludiadas por una certeza de estar viviendo en un momento clave, en una brecha. Pero ¿acaso no hemos tenido esta misma sensación de manera cíclica a lo largo del curso histórico? ¿Acaso los humanos no hemos estado surfeando el filo de la angustia vital durante toda nuestra historia? ¿Acaso cada generación no se ha creído el eje de un cambio? El escritor austriaco Stefan Zweig apunta en sus memorias *El mundo de ayer* (1942) al malestar difuso que, en cualquier tiempo, envuelve al sujeto. La sensación de incertidumbre como signo particular de nuestros tiempos se fundamenta sobre la situación actual de agotamiento de los recursos naturales, de tal manera que ese castillo de naipes capitalista erigido sobre el modelo de la eterna abundancia parece tambalearse. La premisa del crecimiento perpetuo – ya lo dice la física – es imposible. Por ello, parece que sí, que estamos llegando a un fin de ciclo y ahora lo que toca es decrecer.

Este cóctel emocional, servido por los medios de comunicación, aderezado con el regusto pesimista propio de la condición humana, y culminado con el puntito picante que le pone la moda de las ficciones distópicas, es la bebida de nuestros días. Y tras su ingesta, una sensación de duda en el estómago y un eructo de incertidumbre. Traigo a colación una pintura de Charris de hace más de 20 años que ya preludiaba las preocupaciones del pintor por las brechas, por el vértigo ante un presente que se consume y un futuro que se autoinmola; en aquel lienzo titulado *Nochevieja I* realizado por el Charris de 1996, unas cerillas con la palabra “futuro” flotaban en el confín de alguna playa, amenazando con ponerse a arder. Esta pintura que Charris hizo como comentario (algo jocoso) sobre aquel llamado Efecto 2000, nos deja de nuevo en el aire, dudando de lo que ocurrirá después de la combustión.

Pero hagamos de la duda el motor de nuestras ideas, como propone Zweig al inicio de este texto. Las creaciones salidas de la imaginación de Charris reunidas bajo el título de *Futurama* podrían parecer

1. What a lot of clouds

It is all coming to an end. We live with the feeling of having reached the conclusion of a paradigm, of living at the boundaries of something that cannot be sustained, straddling a frontier. Things cannot carry on like this. We no longer feel as we did before the pandemic, and we have learned that some unforeseen disaster may overtake us at any moment; there is no way back from the degradation that social media have introduced into the ways people love and relate to each other; genuine creativity will be annihilated by AI, etc., etc. These, and other bleak visions of the future foreshadowed in the present, accompany us in our daily lives. They are fatalistic forebodings, baleful feelings, heralded by a conviction that we are living at a pivotal moment, a hiatus. But haven't we had this same feeling recurrently throughout the course of human history? Haven't we always been hovering on the edge of angst? Hasn't every generation believed itself to be the nexus of change? In his memoirs, *The World of Yesterday* (1942), the Austrian writer Stefan Zweig refers to the vague malaise that can engulf a person in any era. The feeling of uncertainty as a particular sign of our times is based on the current situation of exhaustion of natural resources, so that the capitalist house of cards built on the model of eternal abundance seems to be tottering. The premise of perpetual growth — as physics tells us — is impossible. So it seems we are indeed coming to the end of a cycle, and now it is time to degrow.

This emotional cocktail, served up by the media, seasoned with the pessimistic aftertaste inherent in the human condition and topped off with a little spicy touch added by the fashion for dystopian fiction, is the drink of our times. And its consumption is followed by a feeling of doubt in the stomach and a belch of uncertainty. I would draw attention to a painting by Charris from over 20 years ago, which already foreshadowed the painter's concerns with hiatuses, with the vertiginous feeling of facing a present that is consuming itself and a self-immolating future; on that canvas, entitled *Nochevieja I [New Year's Eve I]*, painted by Charris in 1996, some matches spelling the word *futuro* hovered at the edge of a beach, threatening to burst into flame. This painting, which Charris did as a (somewhat facetious) comment on the so-called Y2K problem, once again leaves us up in the air, uncertain of what will happen after the conflagration.

But let us make uncertainty — doubt — the driving force of our ideas, as Zweig suggests at the beginning of this text. The creations that have sprung from Charris's imagination, grouped together under the title *Futurama*, might seem to be visions of the futu-

visiones de futuro y final, pero son más bien dudas del presente, visiones sobre todas esas fallas y grietas que los medios de comunicación, las conversaciones y nuestra propia existencia nos generan en nuestra cotidianeidad. Son imágenes perturbadoras, idílicas, muchas veces hilarantes... pero, primero de todo, son dudas, vacilaciones que nos hacen sentir en un estado de flotación “*La desorientación se debe en parte a la pérdida de un horizonte fijo*” – escribe la ensayista alemana Hito Steyerl – “*Y con la pérdida del horizonte, comienza también la retirada de un paradigma estable de orientación que ha establecido, a lo largo de la modernidad, los conceptos de sujeto y objeto, de tiempo y de espacio. Al caer, las líneas del horizonte estallan, giran y se superponen*” (en *Los condenados de la pantalla*, 2014). La caída libre y la suspensión son excelentes metáforas del estado en que nos hallamos ante las decisiones que debemos llevar a cabo en nuestro presente, inconsistente, plagado de incertezas. De la misma manera, la superficialidad, el hedonismo y la exhibición de la felicidad son características de la información que circula hoy en la cultura digital, transmitiendo una sensación general de flotación y deseo de flotación, acrecentada por la ubicación literal de la información en el espacio levitante que posibilita la red, esto es, en una esfera global abstracta donde el tiempo y el espacio se redimensionan. No es extraño que las pinturas de Charris estén plagadas de nubes, brumas, vapores y suspensión: como las cumbres embeladas de Lawren Harris, como el inframundo nebuloso de Arnold Böcklin, ¡cuántas nubes en los cuadros de Charris!



re and the end, but they are actually doubts about the present, visions of all those faults and cracks that the media, conversations and our own existence generate in our daily lives. They are disturbing, idyllic, often hilarious images... but above all, they are doubts, hesitations that make us feel we are floating. “This disorientation is partly due to the loss of a stable horizon”, writes the German essayist Hito Steyerl. “And with the loss of horizon also comes the departure of a stable paradigm of orientation, which has situated concepts of subject and object, of time and space, throughout modernity. In falling, the lines of the horizon shatter, swirl around, and superimpose” (in *The Wretched of the Screen*, 2014). Free fall and suspension are excellent metaphors for the state in which we find ourselves when confronted with the decisions we have to make in our unstable present, riddled with uncertainties. Similarly, superficiality, hedonism and the display of happiness are characteristic of the information circulating today in digital culture, conveying a general feeling of floating and wanting to float, heightened by the literal location of information in the levitating space that the web makes possible, that is, in an abstract global sphere where time and space are rescaled. No wonder Charris’s paintings are full of clouds, mists, vapours and haze: like the enchanted heights of Lawren Harris, like the nebulous underworld of Arnold Böcklin, what a lot of clouds there are in Charris’s paintings!

2. Distopías y arcanos

Es interesante la fricción que se produce entre el título que Charris ha elegido para agrupar sus últimas visiones, *Futurama*, y el concepto de distopía que late de fondo en ellas. Concebida por el diseñador industrial Norman Bel Geddes, *Futurama* fue, primero de todo, una exposición que se celebró en la Feria Mundial de Nueva York en 1939 con la finalidad de mostrar cómo sería la sociedad en 1960, es decir, veinte años después. Su lema fue “The world of tomorrow” y fue un exitazo. Patrocinada por la General Motors, *Futurama* abrió ante los ojos ávidos de novedades del visitante de los años 30, un universo de rascacielos, autopistas y coches – de promesas de seguridad, movilidad y autonomía -, un confort servicial y automatizado de superficies pulidas. *Futurama* contagiaba el optimismo de un crecimiento constante hacia una utopía de felicidad y bienestar. El impacto que esta exposición tuvo en la esfera pública fue acicate para la profusión de expresiones y de formas *futuristas* en la cultura popular (en películas y series, pero también en diseño, moda y publicidad), formas a las que hoy – en el primer tercio del siglo XXI – nos referimos como ‘retrofuturismo’. Charris, muy sensible siempre a todas las veleidades fantásticas del repertorio pop, rememora aquel robot que fue la sensación en el *Futurama* 1939 en su pintura *Tecnolatría*.

Pero ¿qué ocurrió con la utopía de seguridad, bienestar y progreso? Tras el cierre de la Feria en 1940, prácticamente todas las instalaciones fueron desmanteladas por la necesidad de materiales que exigiría la Segunda Guerra Mundial. No es casualidad que en las décadas siguientes, en los 40 y 50, se popularizara el término ‘distopía’ para referirse a una sociedad ficticia e indeseable en sí misma, en las antípodas de lo que es ideal para todo el mundo. En este periodo, se reivindicó la obra de 1932 *Un mundo feliz* del escritor, viajero empedernido y espiritualista Aldous Huxley, y se publicaron las otras dos obras canónicas que completan el triunvirato literario de la distopía, *1984* (George Orwell, 1949) y *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury, 1953). En ellas, se habla de la alienación del individuo, de las trampas del estado y sus manipulaciones del imaginario colectivo, de la ingeniería social, de la mediocridad generalizada, de cómo las democracias pueden evolucionar hacia sociedades totalitarias, del consumismo exacerbado, del hacinamiento... En definitiva, las distopías eran anticipaciones, profecías ficcionadas que especulaban sobre posibilidades que empezaban a *asomar las orejas*. La madurez que confirió la contienda mundial a la sociedad occidental derivó en una catarsis en la que los sueños de utopía se hicieron polvo y se dio la bienvenida a la distopía. Los *futuramas*, es decir, los imaginarios de la ciencia ficción (que acabarían alcanzando su etapa dorada en los 60) serían abatidos finalmente por el pesimismo. Pero no culpemos



2. Dystopias and arcana

An interesting friction is created between the title Charris has chosen to group together his latest visions, *Futurama*, and the concept of dystopia that beats at the heart of them. Devised by the industrial designer Norman Bel Geddes, *Futurama* was first of all an exhibit held at the New York World's Fair in 1939 with the aim of showing what society would be like in 1960, that is, twenty years later. Its slogan was "The World of Tomorrow" and it was a great success. Sponsored by General Motors, *Futurama* opened up a world of skyscrapers, motorways and cars — of promises of safety, mobility and autonomy — before the eyes of visitors of the 1930s, eager for novelty: an obliging, automated convenience of polished surfaces. *Futurama* conveyed the infectious optimism of constant growth towards a utopia of happiness and well-being. The impact of this exhibit in the public sphere sparked off the profusion of "futuristic" expressions and forms in popular culture (in films and series, but also in design, fashion and advertising), forms that today — in the first third of the twenty-first century — we refer to as "retrofuturism". Charris, always very sensitive to all the fantastic whims of the pop repertoire, recalls that robot that caused a sensation in *Futurama* 1939 in his painting *Tecnolatría* [*Technolatry*].

But what happened to the utopia of safety, well-being and progress? After the Fair closed in 1940, practically all the installations were dismantled due to the need for materials for the Second World War. It is no coincidence that in the following decades, the forties and fifties, the term dystopia was popularised to refer to an intrinsically undesirable fictitious society, at the opposite pole to what is ideal for everyone. In this period, the 1932 novel *Brave New World* by the writer, inveterate traveller and spiritualist Aldous Huxley was championed and the other two canonical works in the literary triumvirate of dystopia, *1984* (George Orwell, 1947–48) and *Fahrenheit 451* (Ray Bradbury, 1953), were published. They speak of the alienation of the individual, the deceptions of the state and its manipulations of the popular imaginary, social engineering, pervasive mediocrity, how democracies can evolve into totalitarian societies, rampant consumerism, overcrowding... In short, dystopias were forebodings, fictionalised prophecies speculating on possibilities that were beginning to rear their heads. The maturity that the world war brought to Western society led to a catharsis in which dreams of utopia turned to dust and dystopia was welcomed. *Futuramas*, that is, the imaginaries of science fiction (which finally reached their golden age in the 1960s), were eventually undermined by pessimism. But we should not blame dystopias: they are just exercises in anticipation, attempts to detect



a las distopías: ellas son solo ejercicios de anticipación, son intentos de detección de fallos, previsiones que desean dilucidar por donde va a saltar el sistema. Vigilar los peligros es más inteligente que disfrutar hedonistamente de las mieles del confort.

Hoy las distopías están de moda y, como decíamos, añaden un toque de picante a la amargura general. Las ideaciones de *Black Mirror* se quedan escandalosamente desfasadas en una sola temporada: hasta a la distopía le cuesta anticiparse. Con ironía, Charris llama *Futura-ma* a sus anticipaciones, y digo con ironía, porque aquella exposición de 1939 en Nueva York (y su versión actualizada, *Futura-ma II*, que se celebró en 1964) querían inocular confianza en el futuro. El *Futura-ma* de Charris, por contra, acusa un fondo de amargura, y no sólo por pintar el futuro de negro, sino por la misma imposibilidad como pintor de retratarlo. Las imágenes de futuro que crean los pintores son un recuento de los miedos, las obsesiones o las esperanzas de cada época, son un mapa de direcciones posibles antes que otra cosa.

Posibles caminos, distintas direcciones ¿Por cuál decidirse, por dónde tirar? ¿Pueden sernos útiles las mancias en estos dilemas? Como civilización, hemos confiado en los métodos de adivinación durante casi toda nuestra historia. Querer saber el futuro es una pulsión humana estrechamente relacionada con la necesidad de tener el control. Si bien Charris en su *Futura-ma* no parece querer inclinarse por estas opciones conscientemente, sus pinturas se visten de misterio y se perfuman de cierto misticismo bajo el que reverberan notas olfativas de tradiciones ocultas y herméticas. Sus pinturas son, muchas veces, *pinturas del otro lado*, en las que se alude a un panorama de fuerzas invisibles, universos paralelos que proponen muchos presentes y futuros posibles (*Too late, Et in Arcadia Adorno clonado, El viaje a Marte*). Sus cuadros permiten que nos asome-mos a parajes simultáneos que revelan la amargura característica de la distopía, como muestran los desesperanzadores *Universos paralelos* o *Un negocio muy elástico*. El alegato a favor de la teoría del caos y la falibilidad de la ciencia aflora en *El efecto mariposa*, esa visión fantástica salida de algún recoveco de la mente imaginativa de Charris, que calcula secretamente efectos y consecuencias a escala global.

Las visiones del pintor se han llenado de puntos y tramas en *Futura-ma*, y este lienzo, *El efecto mariposa*, es un buen ejemplo. ¿De dónde salen esos gestos compulsivos y veleidosos, a medio camino entre el signo codificado y la orla decorativa? Son manifestaciones del inconsciente, formas que emergen no se sabe muy bien por qué y que forman parte de una composición inédita y secreta. Como Hilma af Klint, Charris ha abierto el grifo del automatismo, en esta ocasión de





faults, forecasts that want to work out where the system is going to break down. Watching out for dangers is more intelligent than hedonistically savouring the sweets of comfort.

Nowadays dystopias are in fashion, and as we were saying, they add a touch of spice to the general bitterness. The imaginary scenarios of *Black Mirror* become flagrantly outdated in a single season; even dystopia finds it hard to stay ahead of the game. Ironically, Charris calls his forebodings *Futurama*, and I say ironically because that 1939 exhibit in New York (and its updated version, *Futura-ma II*, held in 1964) were meant to instil confidence in the future. Charris's *Futurama*, by contrast, reveals an undercurrent of bitterness, and not only because it paints the future black, but because of the very impossibility of portraying it, as a painter. Images of the future created by painters are a catalogue of the fears, obsessions or hopes of each era, a map of possible directions rather than anything else.

Possible paths, different directions. Which should we chose, which way should we go? Can the arts of divination help us solve these dilemmas? As a civilization, we have trusted in such methods for almost our entire history. Wanting to know the future is a human impulse closely related to the need to be in control. Although Charris in his *Futurama* does not seem consciously inclined to embrace these options, his paintings have a veil of mystery and a certain aroma of mysticism, with olfactory notes of occult and hermetic traditions reverberating beneath. His paintings, in many cases, are “paintings from the other side”, alluding to a panorama of invisible forces, parallel universes that suggest many possible presents and futures (*Too Late, Et in Arcadia Adorno clonado* [*Et in Arcadia Adorno Cloned*], *El viaje a Marte* [*The Journey to Mars*]). His pictures offer us a glimpse of simultaneous settings that reveal the bitterness characteristic of dystopia, as shown in such dispiriting works as *Universos paralelos* [*Parallel Universes*] and *Un negocio muy elástico* [*A Very Elastic Business*]. The defence of chaos theory and the fallibility of science emerges in *El efecto mariposa* [*The Butterfly Effect*], that fantastic vision spawned from some recess of Charris's imaginative mind, which secretly calculates effects and consequences on a global scale.

The painter's visions have been filled with dots and shadings in *Futurama*, and this picture, *El efecto mariposa*, is a good example. Where do those compulsive, capricious patterns come from, halfway between coded signs and decorative borders? They are manifestations of the unconscious, forms that emerge for reasons that are not entirely clear and are part of an unprecedented, secret

manera aún controlada. Me encantaría ver cómo el pintor en un futuro abre la llave del depósito de agua del inconsciente hasta el tope.

Sobre estas aguas de la pura intuición se alza, como un faro, *La torre*, una construcción babélica de dieciocho piezas que evoca un castillo de naipes, símbolo de la inestabilidad, pero también estupendo ejemplar de un juego de presentimientos. En la libre asociación de imágenes a pequeña escala (extraídas seguramente con más naturalidad del subconsciente), veo un territorio fértil de libertad que se ha permitido Charris para expresar su imaginación. *La torre* es una atalaya empedrada de imágenes que evoca la baraja de cartas del matrimonio Eames, constructo a caballo entre la arquitectura, el juego y las manifestaciones más arcanas de la imaginación individual y del inconsciente colectivo.

composition. Like Hilma af Klint, Charris has turned on the tap of automatism, this time in a way that is still under control. In the future I would love to see the painter open the water tank of the unconscious all the way.

Rising above these waters of pure intuition like a lighthouse is *La torre* [*The Tower*], an eighteen-piece Babel-like construction that recalls a house of cards, a symbol of instability, but also a wonderful example of a play of presentiments. In the free association of small-scale images (probably extracted more naturally from the subconscious), I see a fertile territory of freedom that Charris has allowed himself in which to express his imagination. *La torre* is a watchtower paved with images that recalls the pack of cards designed by Charles and Ray Eames, a construct midway between architecture, play and the most arcane expressions of the individual imagination and the collective unconscious.



Como un capitán solitario a los mandos de una nave que surca el mar brumoso de la actualidad (y que no ve tierra al fondo), Charris lanza sus dados, esto es, sus visiones predictivas y sus ideas coloreadas. Son opiniones, comentarios sociales y puestas en duda sobre el presente y el futuro que se sobreviene, y a veces, como auténticas profecías, se adelantan al futuro. Es el caso de *Masculino*, un lienzo que muestra a una cuadrilla militar que lleva a cuestas el tradicional juguete Mr. Potato. Lo portean a hombros en un paisaje nevado, un espacio completamente alejado del cuarto de juguetes que es el hábitat natural del señor patata. ¿Por qué? Mr. Potato debe pasar la ITV y debe ser retirado de circulación para revisar su calidad de emblema de la masculinidad. Y lo que son las cosas, después de que Charris realizase el cuadro, Hasbro (la marca fabricante del cabeza de patata) decide sustituir el nombre tradicional de Mr. Potato por solo Potato, en aras de la educación por la igualdad de género y el binarismo. Charris *avant la lettre*.

En este repaso de la actualidad al rojo vivo, pasan por el filtro reinterpretativo de Charris grupos y colectivos como los negacionistas (*Negacionistas*) o los turistas (*Turistas, El viaje a Marte*), reflejados como nuevos exploradores con resabios de misioneros de otras épocas, heroicos y patéticos a un tiempo, conducidos hasta los confines de la cordura por sus convicciones interiores. *Multipintoresquismo* es una acertada visión crítica de lo que hoy celebramos como multiculturalidad: la utopía de la convivencia enriquecedora entre las distintas culturas que conforman el mosaico humano, es y será pura fachada, complementariedad superficial de distintos patrones. Nada más que eso.

Los problemas medioambientales y el agotamiento de los recursos naturales - tema absolutamente seminal en las distopías clásicas - afloran en las pinturas de Charris en forma de monstruos, de una naturaleza que, más allá de la extenuación, se ha puesto en pie y se nos muestra adversa. *La desaparición de los insectos* es como un mal sueño, es una amenaza sorda que merecería ser el argumento de una buena película de eco-terror. Un grupo de personas parece desconcertada y paralizada; miran a derecha e izquierda, otean el horizonte y alguna de ellas examina el cielo a través de unos binoculares. El título del cuadro nos advierte de lo que ocurre: los insectos han desaparecido. ¿Acaso es el principio de una cadena de extinciones, o se han retirado los insectos para reaparecer mutados y más fuertes? Este cuadro representa a la perfección la incertidumbre a la que estamos sometidos en tiempos de cambio climático, en tiempos en los que la Naturaleza, madre y fuerza sobrehumana, se está tomando sus revanchas.



3. *Emosido engañado* [We've been had]

Like a solitary captain at the helm of a ship plying the misty sea of the present (and seeing no land on the horizon), Charris throws his dice, that is, his predictive visions and his coloured ideas. They are opinions, social comments and questionings of the present and the future that lies ahead, and sometimes, like true prophecies, they anticipate what is coming. This is true of *Masculino* [*Masculine*], a painting that shows a military squad with the traditional Mr Potato toy on their backs. They are carrying it on their shoulders in a snowy landscape, a space far removed from the playroom that is the natural habitat of this figure. Why? Mr Potato has to take his roadworthiness test and must be withdrawn from circulation to check his status as an emblem of masculinity. And strangely enough, after Charris did the painting, Hasbro (the manufacturer of Potato Head) decided to replace the traditional name Mr Potato by just Potato, in the interests of education in gender equality and binarism. Charris *avant la lettre*.

In this red-hot review of current events, groups such as denialists (*Negacionistas* [*Denialists*]) and tourists (*Turistas* [*Tourists*], *El Viaje a Marte* [*Journey to Mars*]) pass through Charris's reinterpretative filter, reflected as new explorers with echoes of missionaries from other eras, at once heroic and pathetic, driven to the limits of sanity by their inner convictions. *Multipintoresquismo* [*Multipicturism*] is an accurate critical view of what we celebrate today as multiculturalism: the utopia of enriching coexistence of the different cultures that make up the human mosaic is and will remain pure outward show, superficial complementarity of different patterns. Nothing more.

Environmental problems and exhaustion of natural resources — an absolutely seminal theme in classic dystopias — emerge in Charris's paintings in the form of monsters, nature that has got to its feet, beyond exhaustion, and is proving hostile to us. *La desaparición de los insectos* [*The Disappearance of Insects*] is like a bad dream, a muffled threat worthy of being the plot of a good eco-horror film. A group of people seem bewildered and paralysed; they look right and left, scan the horizon, and one of them examines the sky through binoculars. The title of the painting tells us what is happening: the insects have disappeared. Is it perhaps the beginning of a chain of extinctions, or have the insects withdrawn in order to reappear mutated and stronger? This painting perfectly represents the uncertainty to which we are subjected in times of climate change, times in which Nature, as mother and superhuman force, is taking its revenge.



Un mensaje coincidente expone la pintura *Akkorokamui*, basada en la leyenda tradicional japonesa del dios pulpo rojo y gigante, una deidad de poderosos tentáculos que tiene la capacidad de regenerarse a pesar de las heridas y ataques que el humano ignorante le infiere. Las leyendas, acontecimientos prodigiosos fundamentales para comprender la cohesión y la formación de las sociedades, nos han servido desde la antigüedad a los seres humanos para poder explicar los fenómenos naturales que acontecen, confiriendo a estos relatos de una fuerza religiosa, trascendente y espiritual. En *Akkorokamui*, el pulpo simboliza el trato que damos hoy a la naturaleza, y nos recuerda una ley inmanente: según como la tratas, así te tratará ella a ti. La pintura se inspira en el grabado de Hiroshigue III *Hunting the Giant Octopus of Namekawa in Etchu Province* de 1877, pero Charris le ha añadido su *twist* pop, y el pulpo *cute* nos resulta amenazador y escalofriante como el payaso de *It* ideado por Stephen King.

En resumen, lo masculino, lejos de ser una bendición innata con la que uno había sido favorecido solo por nacer en el seno de la sociedad patriarcal, es hoy un constructo peludo y lleno de aristas, un alijo de problemas; la vida es una carrera en un laberinto, lleno de espejismos, puertas falsas y arenas movedizas ideológicas; la naturaleza está emprendiendo revancha contra nosotros y está resuelta a vengar sus ultrajes. Esto no es lo que preveíamos cuando inauguramos por todo lo alto el *Futurama* de 1939. Parece entonces que, sí, que *Emosido engañado*, como dice el popular meme que, desde 2016, viraliza nuestras pantallas para expresar decepción general. El *Futurama* de Charris responde al empleo del arte como proyección de miedos y frustraciones del presente incluso cuando hablamos de futuro.



A similar message is conveyed in the painting *Akkorokamui*, based on the traditional Japanese legend of the giant red octopus god, a deity with powerful tentacles that has the ability to regenerate itself despite the wounds and attacks inflicted on it by ignorant humans. Legends, prodigious events essential for understanding the cohesion and formation of societies, have served us since antiquity to enable human beings to explain natural phenomena that occur, endowing those stories with religious, transcendental, spiritual force. In *Akkorokamui*, the octopus symbolises the way we treat nature nowadays, and reminds us of an immanent law: as you treat it, so it will treat you. The painting is inspired by the Hiroshigue III print *Hunting the Giant Octopus of Namekawa in Etchu Province* from 1877, but Charris has added his own pop twist, and we find the cute octopus as threatening and spine-chilling as the *It* clown devised by Stephen King.

In short, masculinity, far from being an innate blessing with which one had been favoured merely by being born within a patriarchal society, is today a hairy, jagged construct, a bundle of problems; life is a race in a labyrinth, full of mirages, false doors and ideological quicksands; nature is getting its own back on us and is determined to avenge its wrongs. This is not what we envisaged when we opened the 1939 *Futurama* in such style. So it seems that, yes, we've been had — *emosido engañado*, to quote the popular viral meme that has constantly been appearing on screens in Spain since 2016 to express general disillusionment. Charris's *Futurama* reflects the use of art as a projection of the fears and frustrations of the present, even when speaking of the future.

“Salía con un grupo de compañeros en busca de la Montaña, que es la vía que une la Tierra con el Cielo, que tiene que existir en algún lugar de nuestro planeta, y que debe de ser el lugar de residencia de una humanidad superior, hecho que demostró racionalmente ése a quien llamábamos Padre Sogol, nuestro decano en asuntos de la montaña, que fue el jefe de la expedición”.

Fragmento de *La montaña análoga* de René Daumal (1944)

La montaña análoga es un libro excepcional. A medio camino entre la novela de aventuras y el ensayo filosófico, este breve e inacabado escrito de René Daumal aborda pioneramente el viaje como experiencia iniciática. Un viaje a un lugar inexistente (un monte que no es visible a los ojos humanos, la llamada Montaña análoga), en una misión a ciegas en la que participa una tripulación de ocho idealistas que se conocen a través de un anuncio en el periódico. La expedición está capitaneada por un tal Padre Sogol, personaje que simboliza la inversión de la lógica y la renuncia a la razón, puesto que Sogol es Logos al revés. Daumal, poeta francés de corta trayectoria y muerte prematura (falleció dejando *La montaña análoga* inconclusa), volcó en esta historia de aventuras todas sus creencias sobre esoterismo occidental, cábala y religiones orientales, que asoman más o menos veladas a lo largo de la narración ofreciendo, a la postre, un alegato personalísimo sobre cómo conseguir la plenitud espiritual (cómo alcanzar la cima de la montaña), y cómo integrar el potencial de la imaginación en nuestro camino de vida. Daumal escribió esta novela en trágicas circunstancias, en los periodos de lucidez intermitentes que le permitían su estado terminal de enfermo de tuberculosis hasta su fallecimiento con solo 36 años. Se hace comprensible que la espiritualidad y la imaginación se vuelvan tablas de salvación cuando la esperanza se extingue.

Hay unas evidentes concomitancias entre todo lo que rodea a una novela rara y un discurso bello y al límite como es *La montaña análoga* con el universo de Charris, construido sobre los imaginarios de la aventura, las misiones, los confines y los mundos inexplorados. Para el pintor, como para Daumal, la imaginación acaba siendo la mejor opción para seguir hacia delante. Ante la desesperanza, huir a la montaña análoga, ante la incertidumbre, dar rienda suelta a la imaginación, a la posibilidad de otros mundos que rozan el absurdo, la visión y la profecía.

La imaginación es la materia del lenguaje de Charris. El mitólogo francés Gilbert Durand realizó toda una serie de aproximaciones hacia la importancia de la imaginación como método epistemológico

4. Fleeing to Mount Analogue

I was leaving with a group of friends to seek the Mountain which is the path joining Earth and Sky. It must exist somewhere on our planet, and must be the dwelling of a superior humanity. This was proven rationally by the man we called Father Sogol, our senior in mountain matters and the leader of the expedition.

(Fragment from *Mount Analogue* by René Daumal, 1944)

Mount Analogue is an extraordinary book. Halfway between an adventure novel and a philosophical essay, this brief, unfinished text by René Daumal is a pioneering treatment of a journey as an initiatory experience. A journey to a non-existent place (a mountain that is not visible to human eyes, the so-called *Mount Analogue*), on a blind mission in which the participants are a group of eight idealists who meet through a newspaper advertisement. The expedition is led by a certain Father Sogol, a character who symbolises inversion of logic and renunciation of reason, since Sogol is Logos backwards. Into this adventure story Daumal, a French poet who had a brief career and a premature death (he died leaving *Mount Analogue* unfinished), poured all his beliefs about Western esotericism, Kabbalah and Eastern religions, which appear in a more or less veiled way throughout the narrative, offering, ultimately, a highly personal statement on how to achieve spiritual fulfilment (how to reach the top of the mountain), and how to integrate the potential of the imagination into our journey through life. Daumal wrote this novel in tragic circumstances, in the intermittent periods of lucidity that his terminal state as a tuberculosis patient allowed him, until his death at only 36. It is understandable that spirituality and imagination should become a lifeline when hope is extinguished.

There are obvious affinities between everything surrounding a rare novel and beautiful, radical discourse like *Mount Analogue* and Charris's universe, constructed on the imaginaries of adventure, missions, frontiers and unexplored worlds. For the painter, as for Daumal, imagination ends up being the best option for moving forward. In the face of despair, fleeing to *Mount Analogue*; in the face of uncertainty, giving free rein to the imagination, to the possibility of other worlds bordering on the absurd, on visions and prophecy.

Imagination is the substance of Charris's language. The French mythologist Gilbert Durand made a whole series of approaches to the importance of the imagination as an epistemological method, leaving us reference works for the analysis of visual culture such as

dejándonos obras de referencia para el análisis de la cultura visual como *La imaginación simbólica* (1964). Durand se refiere a la imaginación como una facultad psíquica exclusiva del humano, un espacio de libertad y ensoñación que permite elaborar aquello que aún no existe. Pero es, además, un territorio de rebeldía frente al determinismo, particularmente en las sociedades occidentales, donde la imaginación va de la mano con la iconoclastia. La imaginación individual (desvinculada del imaginario, que es una construcción colectiva y compartida) es una potestad creadora irreductible que permite conjeturar más allá de los límites geográficos y culturales, más allá de los confines de lo posible. En estos límites, en estos umbrales, habita Charris. ¿Acaso no podría ser el propio pintor esa figura que, erguida, mira de frente y sin temor la cabeza del monstruo en la pintura *El cruce del umbral*? Este cuadro puede ser interpretado como ese enclave donde conceptualmente se sitúa Charris en *Futurama*; es un umbral, un lugar entre la duda y la certeza, entre el presente y el futuro, un confín entre lo posible y la pura elucubración.

Hay en *El cruce del umbral* un atisbo de heroicidad. Según los arquetipos del imaginario (que tan bien desgranó el propio Durand con la venia de su preceptor Jung), ese personaje que encara a Frankenstein podría representar al héroe que llega a un punto crucial de su camino. El héroe de las mil caras de Campbell reverbera en esta pintura, en su pose erguida bajo el filo del rayo. Pero el héroe contemporáneo, el de hoy, presenta ciertos matices de color modelados por la luz que proyecta la distopía: en la actualidad - cuando la resistencia es disidencia controlada, cuando la lucha contra un sistema omnipotente parece condenada al fracaso -, el héroe se vuelve un producto de la imaginación fantasiosa, irreal en su posibilidad de triunfar, demasiado real en su psiquismo. ¿Es un héroe decepcionado? ¿Está cansado? ¿Qué piensa cuando mira a los ojos a esta criatura nacida de los estudios Universal de los años 30? ¿Le pesa la mochila?

Charris nos regala más visiones heroicas contemporáneas en *Futurama*; una de ellas es *Maternidad*, esa mujer con el niño a cuestas y ropa deportiva que sube con esfuerzo una montaña, una interesante visión del papel de la mujer madre hoy, que debe ser hábil, fuerte, enérgica, capaz, segura y en forma, que no debe abandonarse a los vicios y los malos hábitos, que ha de ser activa intelectual y sexualmente, también competente, justa y hábil... Sencillamente agotador. Esta madre del presente-futuro refuta y actualiza las representaciones tradicionales de las maternidades en el arte, y nos devuelve un diagnóstico tan acertado como preocupante. Las mujeres vuelven a ser las heroínas en una de las pinturas que – desde mi punto de vista – mejor condensan el espíritu que respira todo *Futurama*. Son ellas, *Las estoicas*. Ellas y sus perros, es decir, las mujeres en alianza con

L'Imagination symbolique (1964). Durand refers to the imagination as a mental faculty exclusive to humans, a space of freedom and reverie that enables us to create what does not yet exist. But it is also a domain of rebellion against determinism, particularly in Western societies, where imagination goes hand in hand with iconoclasm. The individual imagination (disconnected from the imaginary, which is a collective, shared construction) is an irreducible creative power that makes it possible to speculate beyond geographical and cultural limits, beyond the boundaries of the possible. Charris inhabits those limits, those thresholds. Could that upright figure looking directly and fearlessly at the head of the monster in the painting *El cruce del umbral* [*Crossing the Threshold*] be the painter himself? This picture can be interpreted as that enclave where Charris is conceptually situated in Futurama; it is a threshold, a place between doubt and certainty, between the present and the future, a boundary between the possible and pure flights of fancy.

There is a hint of heroism in *El cruce del umbral*. According to the archetypes of the imaginary (so well spelt out by Durand himself with the approval of his teacher Jung), that character who confronts Frankenstein could represent the hero reaching a crucial point on his path. Campbell's hero with a thousand faces reverberates in this painting, in his upright pose under the edge of the flash of lightning. But the contemporary hero, the hero of today, displays certain shades of colour shaped by the light cast by dystopia: nowadays — when resistance is controlled dissidence, when the struggle against an all-powerful system seems doomed to failure — the hero becomes a product of fanciful imagination, unreal in his chances of succeeding, all too real in his psychology. Is he a disillusioned hero? Is he tired? What is he thinking when he looks into the eyes of this creature born of Universal Studies in the 1930s? Does his backpack weigh him down?

Charris regales us with more contemporary heroic visions in Futurama; one of them is *Maternidad* [*Maternity*], that woman carrying the child on her back and wearing sports clothes, slogging her way up a mountain, an interesting view of the role of women as mothers today, who have to be skilful, strong, energetic, capable, confident and fit, must not succumb to vices and bad habits, have to be intellectually and sexually active, and also competent, fair and clever... Simply exhausting. This present-future mother refutes and updates the traditional representations of motherhood in art and returns us a diagnosis as accurate as it is worrying. Women become heroines again in one of the paintings that — in my view — best distil the spirit exuded by Futurama as a whole. They are *Las estoicas* [*The Stoic Women*]. They and their dogs, that is, women



la naturaleza, avanzan hacia el ojo de huracán, directas al tornado: no tienen miedo. En esta pintura se hace evidente la destrucción del paradigma, el fin de ciclo. Pero – y aquí aplicamos una interpretación feminista de la imagen – las mujeres avanzan y no se paran, afrontan el riesgo y lo que venga por delante.

Los perros que flanquean a las estoicas son símbolo de una sombría preocupación del pintor que aparece en diversas obras, y que es a la vez la luz al final de túnel: es la relación con la naturaleza, viciada y en un punto crítico (como nos recordaba el pulpo rojo cabezón saliendo de las aguas con su sonrisa socarrona), pero también utopía final y única salida para la expansión espiritual. Esta es la visión que Charris plasma en *El reino pacífico*, idílica estampa donde animales y niños charlan en armonía. La pintura se basa en una de las pocas profecías halagüeñas que ofrecen los antiguos escritos, concretamente la que se recoge en el versículo 6 del capítulo 11 del libro bíblico de Isaías cuando dice: “Morará el lobo con el cordero, y el leopardo con el cabrito se acostará; el becerro y el león y la bestia doméstica andarán juntos, y un niño los pastoreará”. Una visión optimista y enternecedora de raíz judeocristiana (¡cómo nos delata la cultura inculcada!) que contrarresta las especulaciones tendentes al pesimismo que Charris ha ido pintando aquí y allá. Por fin una profecía positiva en la que el humano se pone de acuerdo con la naturaleza. Los montañeros han llegado donde deseaban llegar.

Todo está a punto de acabarse y es ahora cuando debe comenzar el viaje. Cogemos nuestros bártulos expedicionarios y nos internamos en el páramo de la duda para subir las laderas de la imaginación hacia sus cumbres, en las que ignoramos qué futuro nos aguarda. Como los excursionistas de *Boomerpunk (after Enid Blyton)* miramos la montaña y nos situamos en el umbral de la duda ¿Subimos o no? ¿Nos irá bien allá arriba, llegaremos sanos y salvos, podremos subir a lo alto y volver a bajar? Este arduo ejercicio de alpinismo imaginativo es lo que propone Charris con *Futura*, una determinación de seguir hacia delante como ejercicio de exploración y de reflexión. La vista desde las cumbres permitirá tomar una bocanada de perspectiva pura que transformará nuestra manera de entender el presente y el futuro. Porque ¿de qué sirve, si no, subir una montaña que no existe?

in alliance with nature, advance towards the eye of the hurricane, straight into the tornado: they have no fear. In this painting the destruction of the paradigm, the end of the cycle, becomes obvious. But — and here we apply a feminist interpretation of the image — the women move forward and do not stop; they face the risk and whatever lies ahead.

The dogs beside the stoic women are a symbol of a dark concern on the painter's part which appears in various works and is at the same time the light at the end of the tunnel: it is the relationship with nature, tainted and at a critical point (as the big-headed red octopus reminded us, emerging from the waters with its sardonic smile), but also the final utopia and the only way out for spiritual expansion. This is the view that Charris captures in *El reino pacífico* [*The Peaceful Kingdom*], an idyllic picture in which animals and children chat in harmony. The painting is based on one of the few encouraging prophecies that ancient writings have to offer, namely the one contained in verse 6 of chapter 11 of the Book of Isaiah in the Bible, when it says: "The wolf will live with the lamb, the leopard will lie down with the goat, the calf and the lion and the yearling together; and a little child will lead them." It is an optimistic, heartwarming vision with Judeo-Christian roots (how our ingrained culture gives us away!) which counteracts the pessimistically inclined speculations that Charris has been painting here and there. At last a positive prophecy in which humans come to an agreement with nature. The mountaineers have reached the place they wanted to get to.

Everything is about to come to an end and it is now that the journey must begin. We take our expeditionary paraphernalia and enter the wilderness of doubt to climb the slopes of imagination towards its summits, where we do not know what future awaits us. Like the hikers in *Boomerpunk* (after Enid Blyton) we look at the mountain and stand on the threshold of doubt: do we climb it or not? Will it go well for us up there? Will we arrive safe and sound? Will we be able to get to the top and come back down? This arduous exercise in imaginative mountaineering is what Charris proposes with Futurama: a determination to continue moving forward as a process of exploration and reflection. The view from the summits will allow us to take a breath of pure perspective which will transform our way of understanding the present and the future. Because otherwise, what is the point of climbing a mountain that does not exist?

“El alpinismo es el arte de recorrer las montañas encarándose a los mayores peligros con la mayor prudencia. No podemos quedarnos eternamente en las cimas. Hay que volver a bajar. ¿Para qué subir entonces? Por esto: lo alto sabe de lo bajo, lo bajo nada sabe de lo alto. Al subir no dejes de tomar nota de las dificultades del camino; mientras estés subiendo puedes verlas. Al bajar ya no las verás, pero sabrás que están ahí si te fijaste bien en ellas”.

“Alpinism is the art of climbing mountains by confronting the greatest dangers with the greatest prudence. You cannot always stay on the summits. You have to come down again. So what’s the point? Only this: what is above knows what is below, what is below does not know what is above. While climbing, take note of all the difficulties along your path; while you are ascending you can see them. During the descent you will no longer see them, but you will know that they are there if you have observed carefully.”

La estrategia de capitalismo (Canadá)

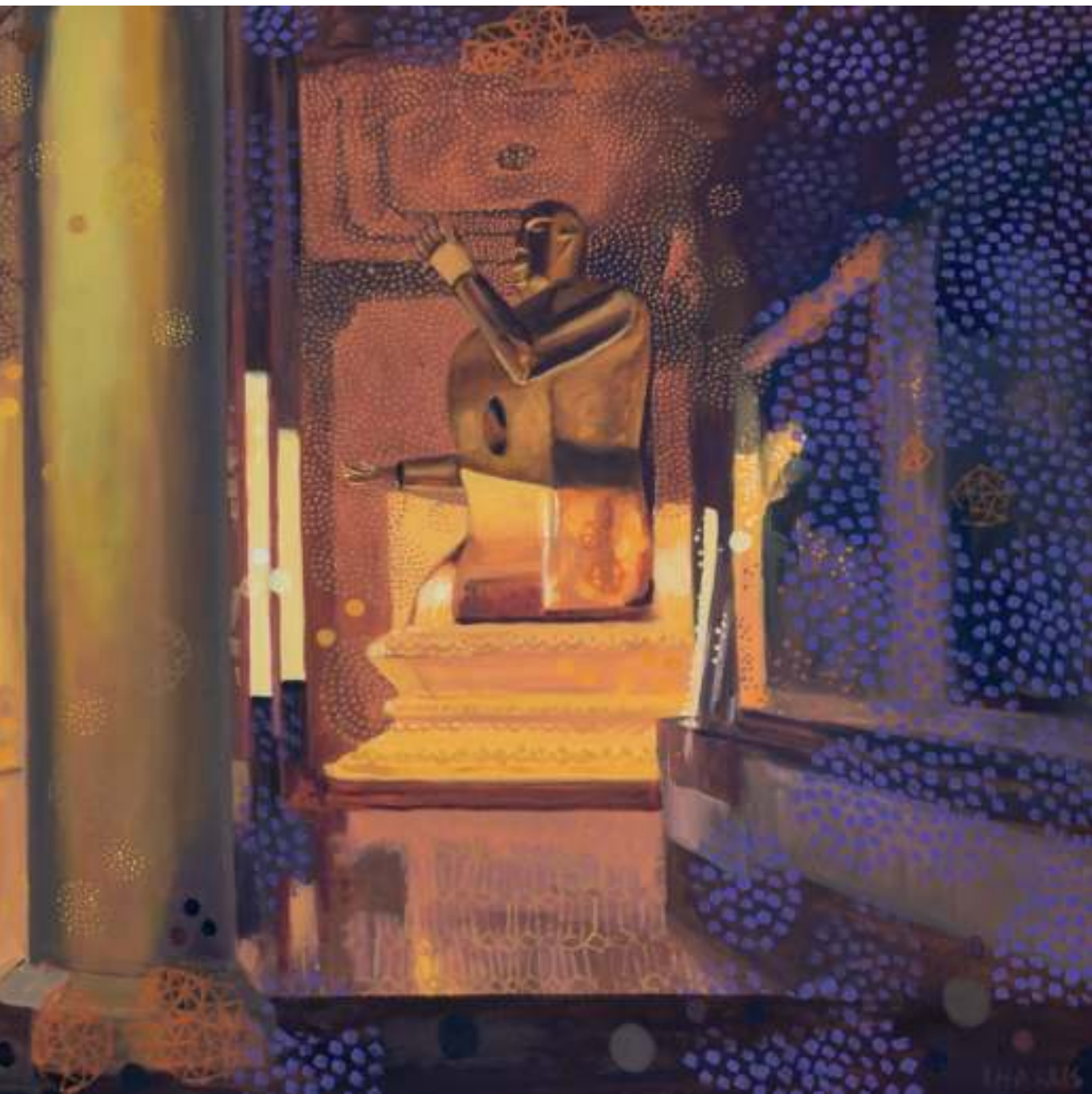
2023

Óleo sobre lienzo

200 x 150 cm.







Tecnolatría
2022
Óleo sobre lienzo
75 x 150 cm.





Too late
2023
Óleo sobre lienzo
75 x 150 cm.

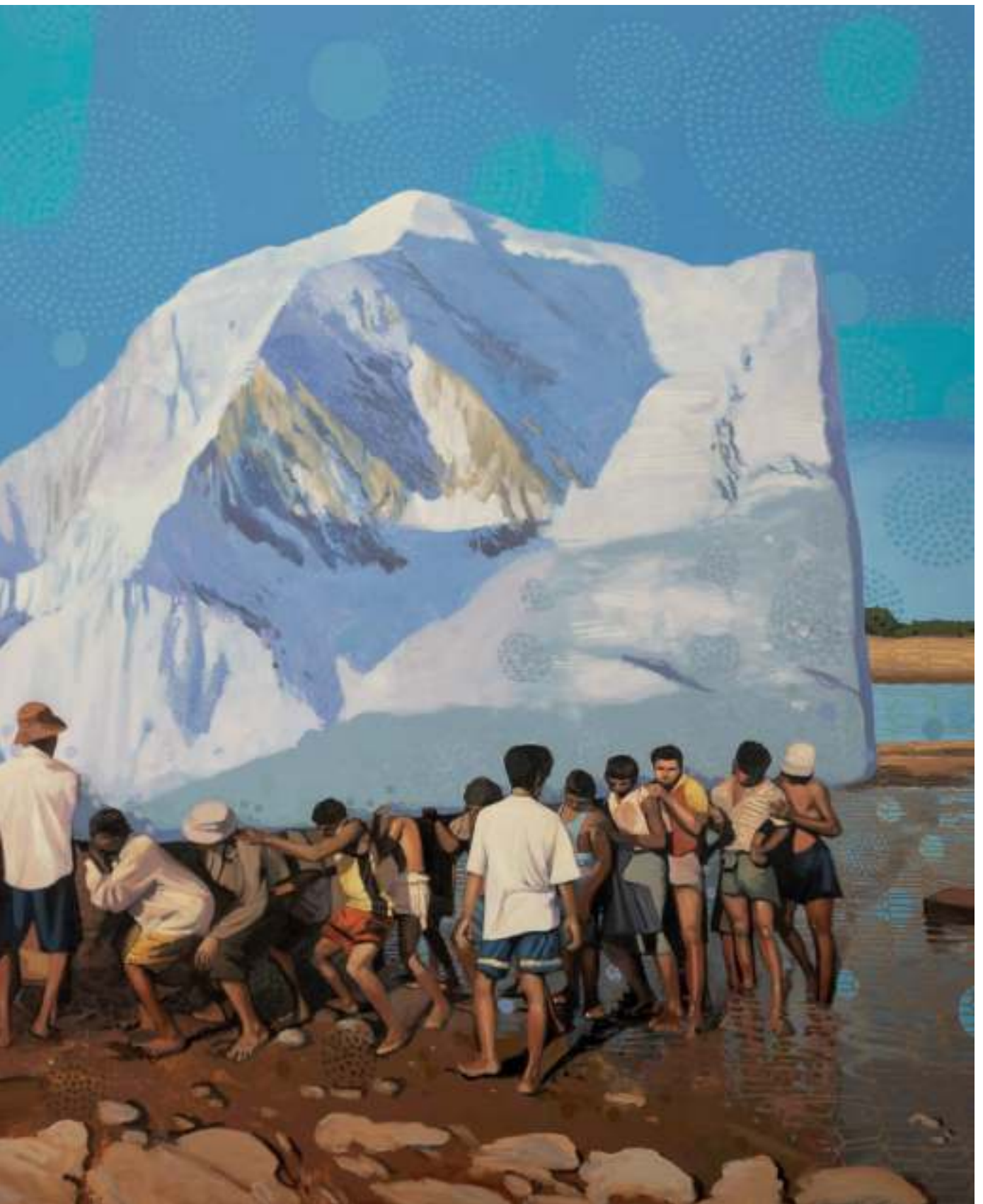


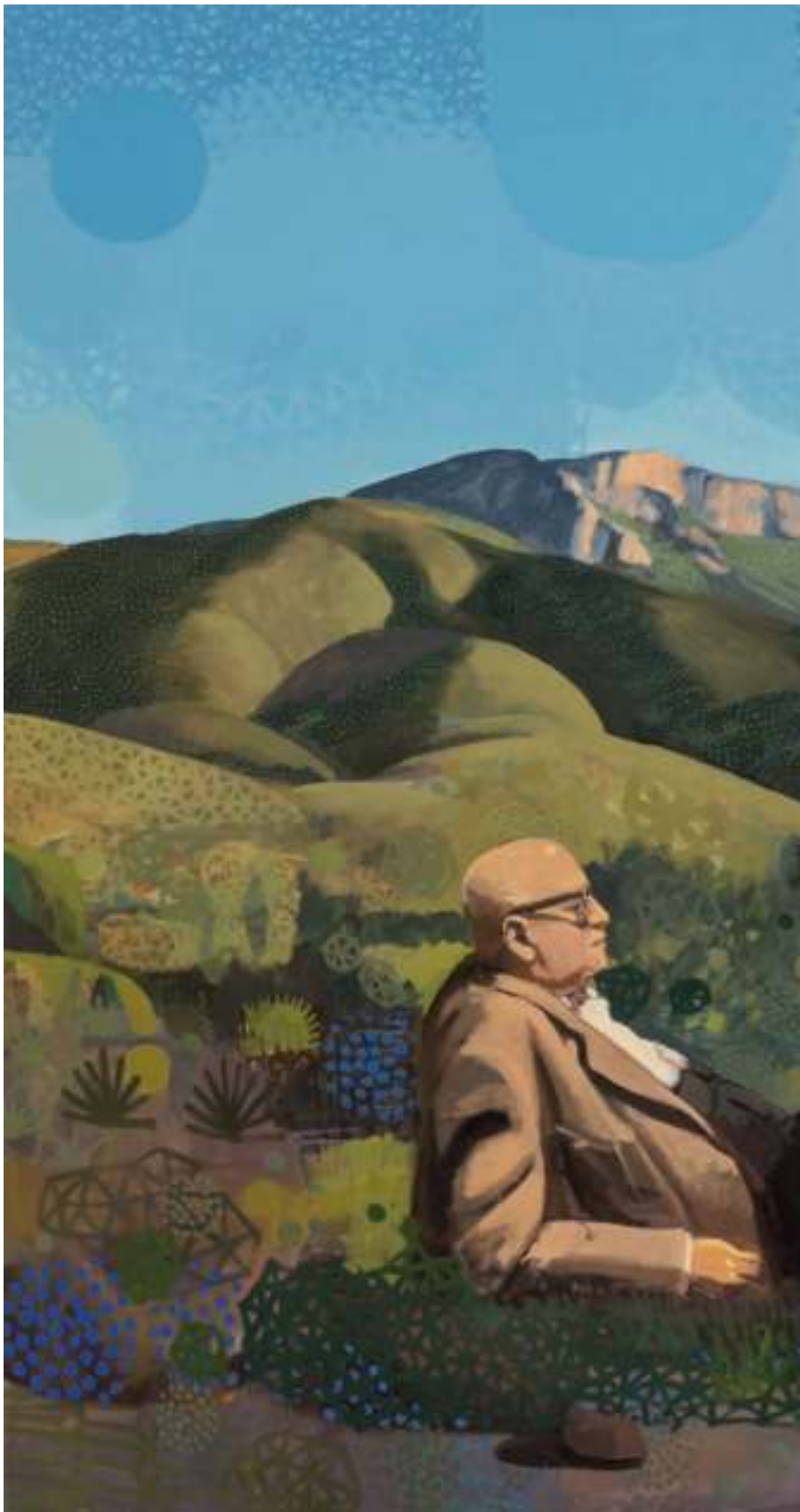


Universos paralelos
2023
Óleo sobre lienzo
200 x 200 cm.

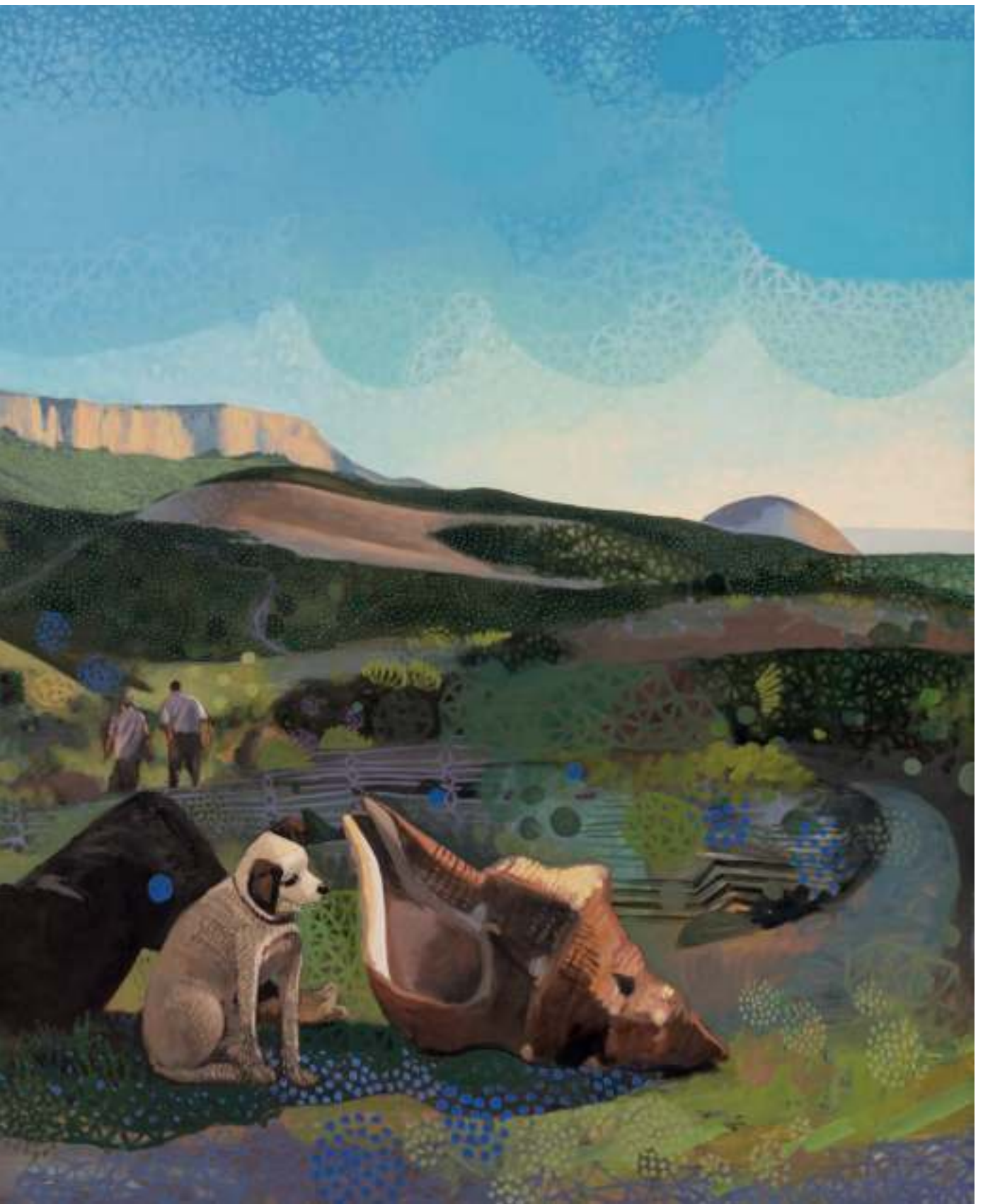
El efecto mariposa
2022
Óleo sobre lienzo
200 x 200 cm.







Et in Arcadia Adorno clonado
2022
Óleo sobre lienzo
150 x 200 cm.







El viaje a Marte
2022
Óleo sobre lienzo
75 x 100 cm.



Masculino
2023
Óleo sobre lienzo
200 x 200 cm.

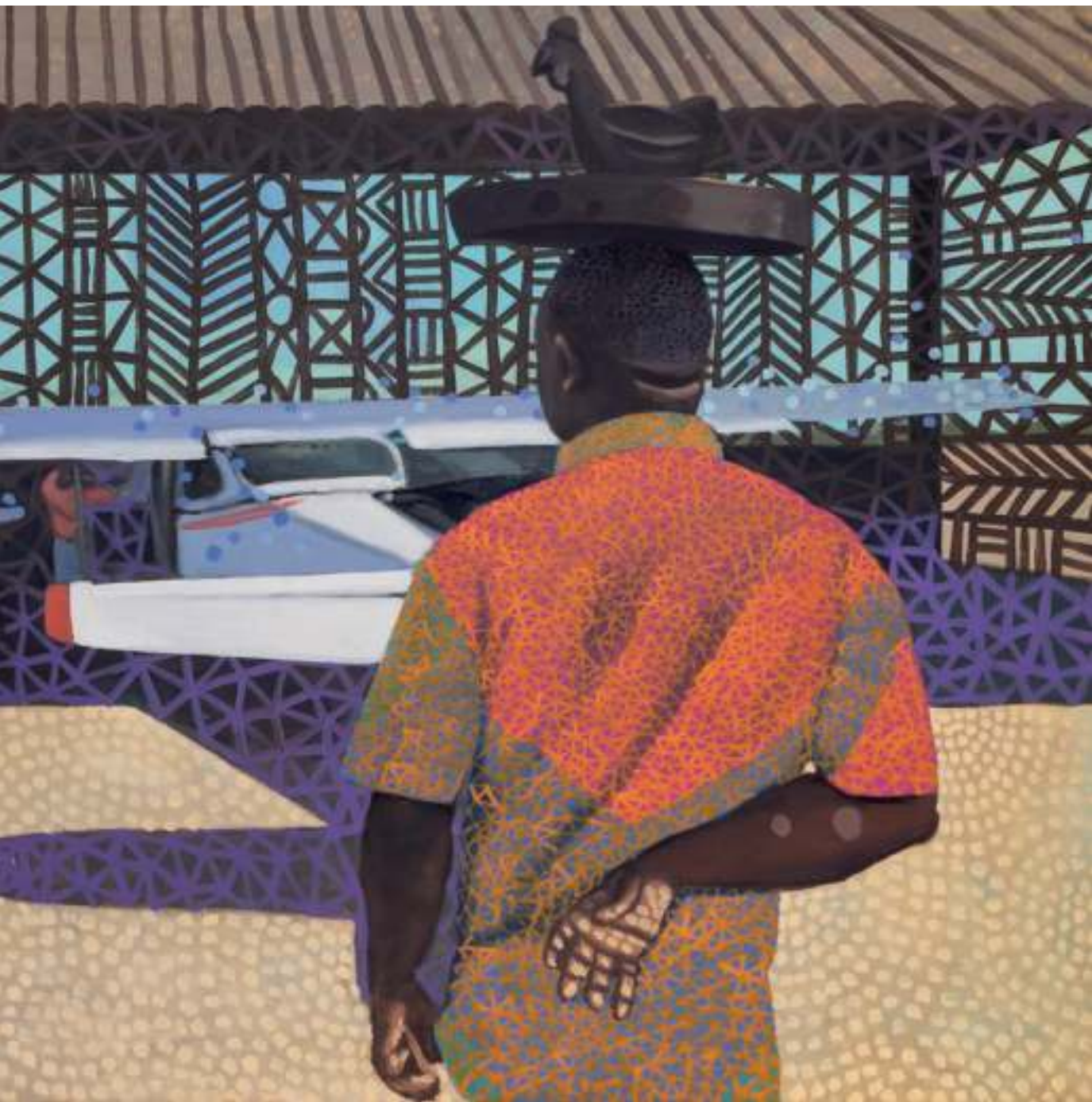


Negacionistas
2022
Óleo sobre lienzo
75 x 100 cm.

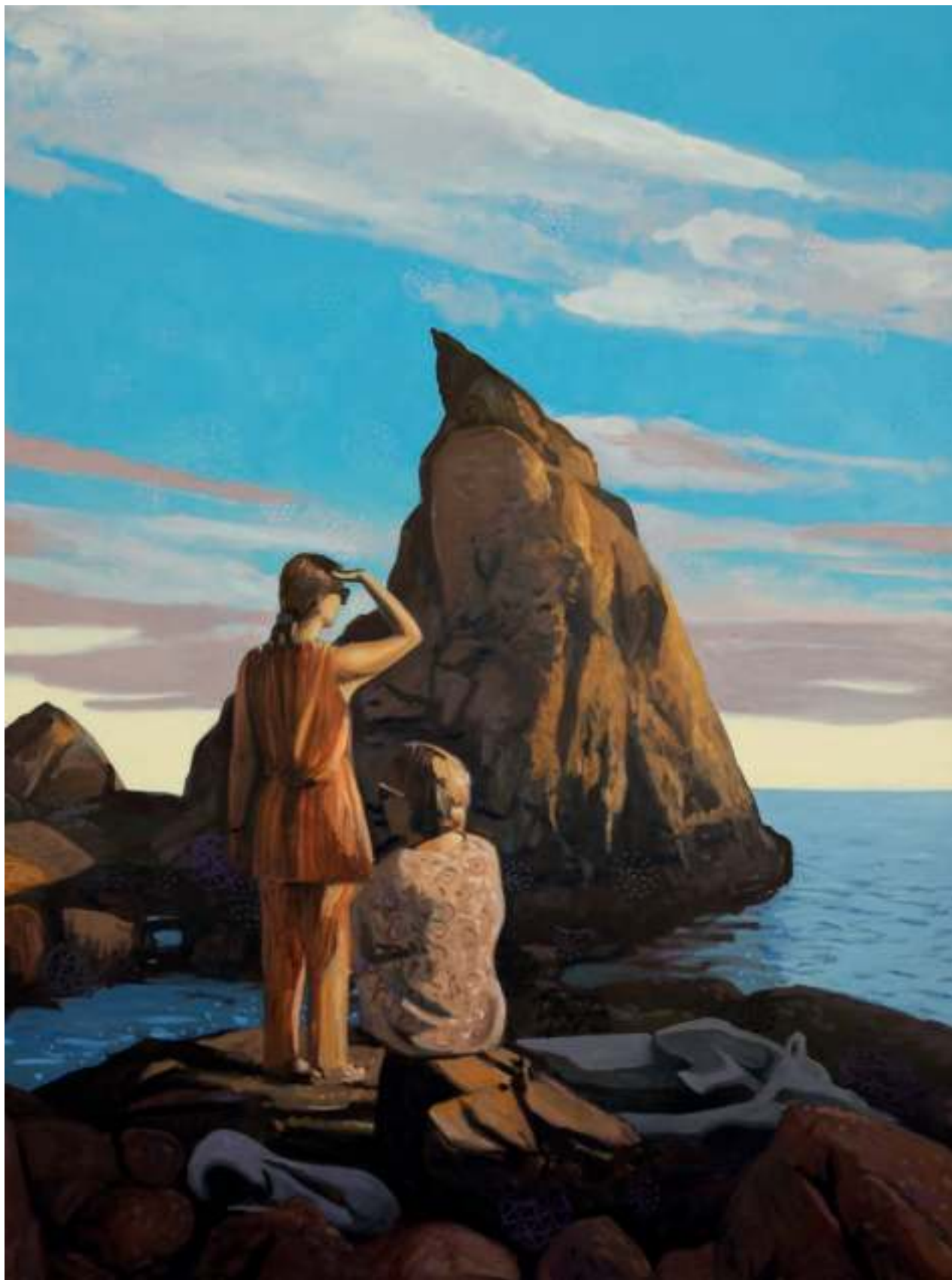


Turistas
2023
Óleo sobre lienzo
75 x 100 cm.





Multipintoresquismo
2022
Óleo sobre lienzo
75 x 150 cm.





La desaparición de los insectos (Primavera silenciosa) I

2023
Óleo sobre lienzo
200 x 150 cm.

La desaparición de los insectos (Primavera silenciosa) II

2023
Óleo sobre lienzo
200 x 200 cm.





La desaparición de los insectos (Primavera silenciosa) III

2023

Óleo sobre lienzo

200 x 150 cm.









El cruce del umbral
2022
Óleo sobre lienzo
75 x 300 cm.





Maternidad

2023

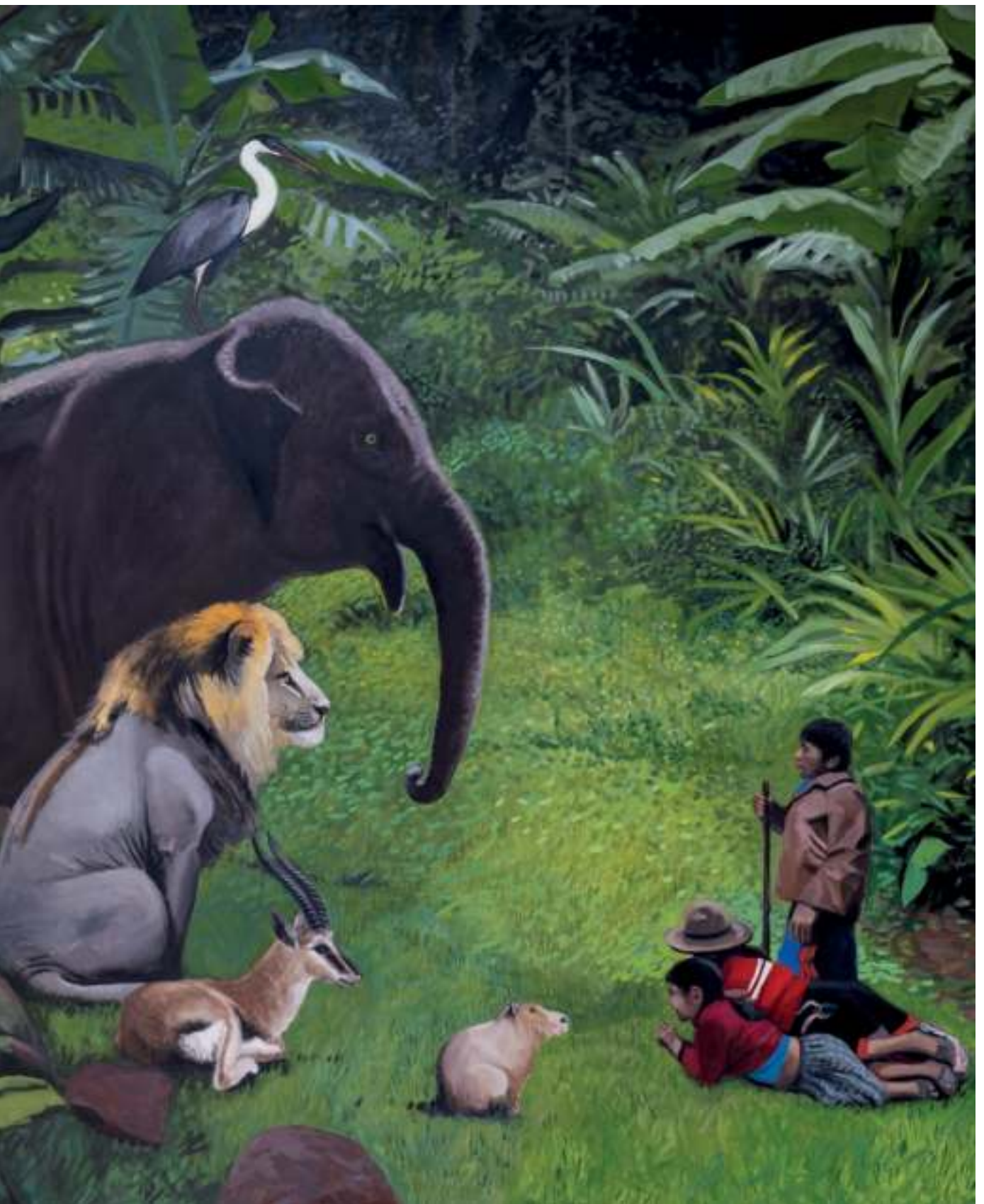
Acrílico y óleo sobre lienzo

75 x 100 cm.



El reino pacífico
2023
Óleo sobre lienzo
200 x 200 cm.









Boomerpunk (After Enid Blyton)

2023

Óleo sobre lienzo

75 x 150 cm.





**Ya solo la
ciencia-ficción
puede salvarnos.**
Only science fiction
can save us now.

“Time present and time past are both perhaps present in time future”

T. S. Eliot

De la misma manera que hoy muchos miran con nostalgia hacia un pasado que nunca sucedió, otros lo hacemos, mirar con nostalgia, a un futuro que acaso nunca llegue. ¿Debiéramos mirar al futuro con ira, y no con nostalgia?

Pero la distopía no admite rebeliones ni ira, y hoy solo podemos imaginar el futuro como una distopía. Ese futuro que es ahora, que ya está sucediendo. Un futuro que ya no será futuro nunca más. ¿Se nos ha terminado definitivamente el futuro?

1.

“Time present and time past are both perhaps present in time future”

T. S. Eliot

Just as many people today look nostalgically to a past that never happened, others do so — look nostalgically — to a future that may never arrive. Should we look forward in anger, not in nostalgia?

But in dystopia there is no room for rebelliousness or anger, and nowadays we can only imagine the future as a dystopia. The future that is now, that is already happening. A future that will never be future again. Is the future definitely over for us?



Conquista
2023
Óleo sobre lienzo
200 x 150 cm.



“You hide behind a borrowed chase for the sake of future days”

Can, “Future Days”

Desde el Romanticismo, ha ido fraguándose para el arte una suerte de papel sustitutivo de la religión. En realidad, muchos pensadores han ido sospechando tal papel para otras disciplinas de nuestra vida social, a lo largo de la modernidad y la postmodernidad. John Gray, por ejemplo, lo ha analizado en el terreno de la política —el marxismo, el capitalismo, la democracia como nuevos mesianismos; cristianismos *reloaded*, actualizados—, en su libro *Misa negra. La religión apocalíptica y la muerte de la utopía*.

Y es que ya lo decían Lacan o Freud: todo lo obliterado, lo reprimido vuelve, a veces de manera secreta, oculta, con mucha más fuerza que antes. ¿Debiéramos des-reprimir, des-obliterated el sentimiento religioso con respecto a nuestra fe en el futuro? ¿Debiéramos fundar una especie de religión en torno a nuestra fe en el futuro?

Quiero decir, para recuperar alguna clase de fe en el futuro.

Alguna clase de fe en alguna clase de futuro.

“You hide behind a borrowed chase for the sake of future days”

Can, “Future Days”

Since the Romantic era, a role has gradually been developing for art as a kind of substitute for religion. Actually, many thinkers have been coming to suspect that other disciplines in our social life have played such a role over the course of modernity and postmodernity. John Gray, for example, has examined this idea in the political sphere — Marxism, capitalism and democracy as new messianic creeds, reloaded, updated versions of Christianity — in his book *Black Mass: Apocalyptic Religion and the Death of Utopia*.

The thing is that, as Lacan and Freud said, whatever is obliterated or repressed returns, sometimes in secret, hidden ways, much more strongly than before. Should we de-repress, de-obliterate religious feelings in relation to our faith in the future? Should we found a sort of religion around it?

I mean, so as to recover some kind of faith in the future.

Some kind of faith in some kind of future.



Europa
2023
Óleo sobre lienzo
200 x 100 cm.



Grandes hazañas de la humanidad
(After Bruce Nauman)

2023

Óleo sobre lienzo
200 x 100 cm.

“Somos mucho más hábiles para fabricar distopías que para buscar utopías. Porque somos más hábiles para crear el infierno que para inventar el cielo.”

Margaret Atwood

Como digo, hoy solo podemos imaginar el futuro como una distopía. Pero no siempre fue así. Hace medio siglo, la escuela de Frankfurt reservaba para el arte lo que ellos llamaron utopía. ¿Tenemos tiempo ahora de elaborar una historia de la utopía? ¿Serviría de algo? ¿Serviría, por ejemplo, para entender cómo se ha urdido este futuro sin futuro, este bucle de presente perpetuo en que vivimos hoy atrapados?

En realidad, toda la historia del ser humano no es más que una larga y secreta historia de ciencia-ficción. El ser humano no es más que la ciencia-ficción con la que unos antiguos monos se soñaron a sí mismos.

Dios es un ser secreto de ciencia-ficción, que se hace realidad en nosotros, que va construyendo su lenta posibilidad de existencia en nosotros. Porque, como afirma el filósofo Quentin Meillasoux desde una tesis doctoral futura que no ha publicado todavía —es decir, que ella también se constituye en un futuro que aún no ha llegado, no ha nacido todavía—, Dios no es una realidad pasada y muerta, como afirmaba Nietzsche, sino una realidad futura, no nacida todavía.

Todo, todo nos viene del futuro. Todo nos será dado, entonces. Todo, desde allí, se nos sigue otorgando todavía. Desde el futuro.

Como se nos fue dado siempre. Como, por ejemplo, nos fue dado el lenguaje.

El lenguaje o la música.

“We are much more adept at making dystopias than looking for utopias. Because we are more adept at creating hell than inventing heaven”

Margaret Atwood

As I say, nowadays we can only imagine the future as a dystopia. But it was not always so. Half a century ago, the Frankfurt School allocated what they called utopia to art. Do we have time now to write a history of utopia? Would it serve any purpose? Would it enable us, for example, to understand how this future without a future, this loop of the perpetual present in which we are now trapped, was concocted?

The whole history of humanity is really nothing more than a long, secret history of science fiction. Human beings are simply the science fiction in which ancient apes dreamed themselves.

God is a secret being from science fiction who becomes real in us, constructing his slow possibility of existence in us. Because as the philosopher Quentin Meillasoux says, from a future doctoral thesis that he has not yet published — in other words, one that also comes into being in a future that has not yet arrived, has not yet been born — God is not a past, dead reality, as Nietzsche claimed, but a future reality, still unborn.

Everything, everything comes to us from the future. Everything will be given to us then. Everything is still being granted to us from there. From the future.

As it has always been given to us. As language, for example, was given to us.

Language or music.

Sound and image.

Todos ellos grandes formas, formas definitivas —y regalos, dones— de la ciencia-ficción.

“*Waiting for the gift of sound and vision*”, cantaba David Bowie. “*Amo con frenesí las cosas en que se une el sonido a la luz*”, escribía más de cien años antes Charles Baudelaire. “*Alegrando la vista y el oído*”, escribirá de nuevo, alguna vez, en un futuro y rutilante siglo XVI, Garcilaso de la Vega.

Desde el futuro de la especie.

El mañana del mono.



Egoverso
2022
Óleo sobre lienzo
75 x 100 cm.

All of them great forms, definitive forms — and gifts — of science fiction.

“Waiting for the gift of sound and vision”, sang David Bowie. “I passionately love things in which sound is mingled with light”, wrote Charles Baudelaire more than a hundred years earlier. “Making both the eye and ear rejoice”, Garcilaso de la Vega will write again, sometime, in a glittering sixteenth century of the future.

From the future of the species.

The tomorrow of the ape.



La frontera
2023
Óleo sobre lienzo
75 x 100 cm.

4.

“—¿Qué vamos a ver?— No lo sé, algo de luz y de sonido”

Alphaville, Jean-Luc Godard

La historia de la pintura no es más que una larga y secreta historia de ciencia-ficción.

También la arquitectura, porque idea naves espaciales —literalmente espaciales— para nuestros largos, extraordinariamente largos, intergalácticos viajes por los abismos de nuestra cotidianeidad diminuta y, por tanto, cuántica, cósmica, universal —multiversal, si consideramos su multitud de habitaciones.

¿Desde dónde vivimos nuestra única y milagrosa vida?

Regresemos a la pintura. Velázquez hizo ciencia-ficción desde el momento en que situó al espectador futuro de sus cuadros, tal y como analizara Foucault, en el lugar del rey de España, el hombre más poderoso del universo humano de su tiempo. Claro que hizo también ciencia-ficción, con respecto a los códigos representativos de su tiempo, en cada uno de sus retratos: desde el papa Inocencio X o el conde Duque de Olivares hasta su freidora de huevos o sus mendigos.

Los pintores, sí, inventaban el mundo.

Un mundo inagotable de futura ciencia-ficción.

El *pulp* de principios de siglo XX —esa ciencia-ficción barata y para todos, esa vanguardia de kiosco— determinó la cultura popular y una iconicidad que, desde entonces, visitan —en la que vibran, en que devienen— muchos pintores con su obra. El regreso a la figuración fue un acto de pura ciencia-ficción, dado que nunca dejó de tener lugar. La gravedad de la estrella Duchamp —¿agujero negro Duchamp?— sigue siendo altamente fascinante, o sea irresistible; pero hasta Damien Hirst renuncia hoy al campo conceptual sin pintura, para volver a la pintura.

¿Qué pintan los pintores cuando la ciencia-ficción se ha hecho

4.

“—What are we going to see?—I don’t know, light and sound.”

Alphaville, Jean-Luc Godard

The history of painting is nothing more than a long, secret history of science fiction.

Architecture too, because it designs spaceships — literally *space ships* — for our long, extraordinarily long, intergalactic journeys through the chasms of our tiny daily lives, tiny and therefore quantum-level, cosmic, universal — multiversal, if we consider their multitude of rooms.

Where do we live our unique and miraculous life from?

Let us return to painting. Velázquez did science fiction from the moment he placed the future viewer of his paintings, according to Foucault’s analysis, in the place of the king of Spain, the most powerful man in the human universe of his time. Of course, he also did science fiction, in relation to the representational codes of his time, in each of his portraits: from Pope Innocent X and the Count-Duke of Olivares to his woman frying eggs and his beggars.

Painters really did invent the world.

An inexhaustible world of future science fiction.

Early-twentieth-century pulp fiction — that cheap science fiction for all readers, that avant-garde of the newsstand — shaped popular culture and acquired an iconic status that many painters since then have visited — have resonated with, have become — in their work. The return to figurative art was an act of pure science fiction, as it never stopped occurring. The gravity of the Duchamp star — the Duchamp black hole? — remains highly fascinating, that is to say irresistible; but even Damien Hirst has now abandoned conceptual art without painting and has returned to painting.

What do painters paint when science fiction has become the present, a perpetual present, as elusive as the future that invades

presente, uno perpetuo, inasible como el futuro que todo lo invade y todo lo permea y penetra para huir de nosotros y no llegar jamás?

Future delayed.

Ya Cervantes y Velázquez —*pictura et poiesis*— revelaron al mundo de su tiempo que se había quedado sin pasado. Lo malo es que tampoco tenía ya futuro.

Pienso en Cervantes o en Velázquez y me doy cuenta de que, en realidad, España ya sabía, cuatro siglos atrás, lo que era ser un mundo sin futuro.

Acaso fue por ello que Cervantes o Velázquez pudieron desarrollar obras con tanto, tanto futuro. Obras que, de hecho, fundarían a nivel planetario todo nuestro futuro.

Nuestro futuro que ya se va quedando, a nivel planetario, sin futuro.

everything and permeates and penetrates everything and then escapes us and never arrives?

Future delayed.

Cervantes and Velázquez — *pictura et poiesis* — already revealed to the world of their time that it no longer had a past. The trouble is that it no longer had a future either.

I think of Cervantes or of Velázquez and I realise that actually Spain already knew, four centuries ago, what it was to be a world without a future.

Perhaps that was why Cervantes and Velázquez were able to develop works with so much future. Works, in fact, that were to be the foundation of our whole future at a planetary level.

Our future that is now being left, at a planetary level, without a future.



Ciclo
2023
Óleo sobre lienzo
75 x 100 cm.



El hilo marrón
2022
Óleo sobre lienzo
75 x 100 cm.

“Ser a mesma coisa de todos os modos possíveis ao mesmo tempo”

Álvaro de Campos / Fernando Pessoa

Hace tiempo que existe una suerte de algoritmo Charris, pero solo porque todo autor, todo creador genera un algoritmo; aquello que antes se llamaba una poética en un poeta, un estilo en un artista.

Y hoy todo deviene algoritmo, al menos de momento. Mientras todavía esperamos que la ciencia-ficción nos salve, es decir mientras aún no hemos sido efectivamente salvados; mientras aún no sabemos que acaso no sea la ciencia-ficción lo que puede salvarnos, porque acaso la ciencia-ficción no pueda ya salvarnos.

Charris tiene algo de maquínico en el momento en que Charris, como todo gran autor, se inscribe en un tiempo concreto y nos habla de él, de él y desde él. El arte generado por Charris, el arte al que llamamos Charris, observa el mundo mientras se inscribe en él; observa el mundo mientras él también, como todos nosotros, lo construye. Y el arte Charris lo hace, lo construye, desde lo que es propio del arte y la creación: desde la sensibilidad inteligente y, muy importante, desde el humor; el humor que permite la distancia desde/en el mismo interior de los sistemas, tal y como preconizase, en los albores de la modernidad, el algoritmo Cervantes, el algoritmo Don Quijote.

Ironía e inteligencia. Humanidad para contemplar la deshumanización — como llamase Ortega y Gasset al procedimiento de las vanguardias históricas — y lo que hoy llamamos posthumanidad. Automatismos de la tecnología, de los sistemas, frente a la humanidad de Don Quijote. La red que la tecnología nos brinda con el internet ha devenido enjambre, nos avisa el filósofo Franco “Bifo” Berardi, y Charris construye su propio enjambre paródico, inagotable, con sus continuos saltos temáticos, su fantasía inteligente, su ironía e inventiva, devolviendo a la pintura figurativa la inagotable narrativa de la que esta siempre gozó, durante la modernidad. Hace tiempo que la modernidad fue destruida, saltó en miles de pedazos; y Charris, con una hiperreferencialidad pareja a la del *Quijote* de Cervantes, rescata lo mejor de ella apostillando, anotando cada uno de esos miles de

“To be the same thing in every way possible at the same time”

Álvaro de Campos / Fernando Pessoa

For some time there has been a kind of Charris algorithm, but only because every artist, every creator generates an algorithm: what used to be called a poetics in a poet or a style in a painter.

And nowadays everything becomes an algorithm, at least for the moment. While we still wait for science fiction to save us, that is, while we have not yet actually been saved; while we do not yet know that perhaps it is not science fiction that can save us, because perhaps science fiction can no longer save us.

There is something machinic about Charris when he, like every great artist, is inscribed in a specific time and speaks to us of it, of it and from it. The art generated by Charris, the art we call Charris, observes the world while being inscribed in it; it observes the world while it too, like all of us, constructs it. And Charris makes art, constructs art, from what is intrinsic to art and creation: from intelligent sensibility and, very importantly, from humour; the humour that allows distance from/within the very interior of systems, as advocated, at the dawn of modernity, by the Cervantes algorithm, the Don Quixote algorithm.

Irony and intelligence. Humanity to observe dehumanisation — as Ortega y Gasset called the procedure of the historical avant-gardes — and what we now call posthumanity. Automatisms of technology, of systems, as opposed to the humanity of Don Quixote. The network that technology offers us with the Internet has become a swarm, as the philosopher Franco “Bifo” Berardi warns us, and Charris constructs his own endless parodic swarm, with its constant thematic shifts, its intelligent fantasy, its irony and inventiveness, restoring the inexhaustible narrativity that figurative painting always enjoyed during modernity. Modernity was destroyed, blown to pieces, some time ago; and Charris, with a hyper-referentiality rivalling that of Cervantes’s *Quixote*, salvages the best of it, annotating and elucidating every one of those thousands of pieces and connecting them to the thousands of fragments with which we are bombarded today, in our world of hyper-images, from every conceivable side.

pedazos y conectándolos con los miles de fragmentos con los que hoy, en nuestro mundo de hiperimágenes, desde todos los flancos imaginables, somos bombardeados.

La ironía se salta los códigos. Así lo hicieron Cervantes y Velázquez, con respecto a los muy fuertes códigos preestablecidos de su tiempo, y así lo hace la obra de Charris, tan fuertemente narrativa, tan vinculada a la literatura, y a la vez tan irreductiblemente pictórica.

La obra de Charris ilustra como pocas la conjuntividad enfrentada a la conectividad de la que habla "Bifo" Berardi en su obra *Fenomenología del fin*: la fantasía y la libertad de conocimiento frente los signos predeterminados, programados. El verdadero arte siempre ha expresado lo no-dicho, y hoy más que nunca lo no-dicho se nos escapa, pues el diabólico sistema-enjambre que hemos construido así lo determina, "desentrenándonos", como dice "Bifo" Berardi, en la sensibilidad. De esta forma, la verdadera máquina humana que debiera salvar nuestro futuro, frente a la máquina preestablecida, desde lo peor de nuestro pasado, condena nuestro futuro.

Irony disregards codes. That is what Cervantes and Velázquez did, with respect to the very strong pre-established codes of their time, and so it is with Charris's work, so strongly narrative, so closely linked to literature, and at the same time so irreducibly painterly.

Charris's work illustrates exceptionally well the distinction between conjunction and connection of which "Bifo" Berardi speaks in his book *Phenomenology of the End*: the fantasy and freedom of knowledge as opposed to predetermined, programmed signs. True art has always expressed the unspoken, and today more than ever the unspoken escapes us, because the diabolical swarm-system we have constructed so determines, "untraining" us, as Berardi says, in sensitivity. In this way, the real human machine that should be saving our future, as against the pre-established machine, from the worst of our past, dooms our future.

“If all time is eternally present all time is unredeemable”

T. S. Eliot

Historia de una historia de (la) ciencia-ficción. Si la historia nos explica lo que sucedió, decía Aristóteles, la poesía, la creación —*poiesis*— nos muestra lo que pudo suceder.

¿Existe una poesía del futuro?

El espíritu de la ciencia-ficción del que hablaba Roberto Bolaño.

Una historia de la creación futura —*pictura et poiesis* futuras—, ¿no debiera comenzar por el futuro en vez de por el pasado, como comienzan todas las cronologías?

Estamos tan ansiosos de futuro que hemos llegado a inventar una forma nostálgica de futurismo: el retrofuturismo.

El cyberpunk, sobre todo, ha tenido especial fortuna en los últimos cuarenta años. Acaso porque ha sido el movimiento de ciencia-ficción que mejor ha descrito nuestro mundo actual. Acaso porque ha terminado por ser la ciencia-ficción menos ficción de todas.

Cyberpunk, steampunk, biopunk. No es extraño que las últimas corrientes más importantes de la ciencia-ficción contemporánea exhiban en sus denominaciones, como remate, el componente léxico “punk”. De todos es conocido el lema punk por antonomasia: “No future”.

¿Qué mejor lema que el de “No hay futuro”, para una literatura futurista que ya no cree en el futuro?

Que cree, en todo caso, en un futuro clausurado.

Porque no puede haber futuro en una línea temporal donde un presente hipertrofiado lo ocupa todo, lo invade todo. Un presente igual que unas arenas movedizas de las que no parece que podamos ya escapar.

“If all time is eternally present all time is unredeemable”

T. S. Eliot

History of a history of science fiction. While history explains what happened, as Aristotle said, poetry, creation — *poiesis* — shows us what could have happened.

Is there a poetry of the future?

The spirit of science fiction of which Roberto Bolaño spoke.

Shouldn't a history of future creation —future *pictura et poiesis* — begin with the future, instead of the past, as all chronologies begin?

We have such a craving for the future that we have even invented a nostalgic form of futurism: retrofuturism.

Cyberpunk, in particular, has been especially favoured in the last forty years. Perhaps because it has been the science-fiction movement that has best described our current world. Or perhaps because it has turned out to be the least fictional science fiction of all.

Cyberpunk, steampunk, biopunk. No wonder the names of the most important recent trends in contemporary science fiction culminate in the lexical component “punk”. Everyone knows the quintessential punk slogan: “No future.”

What better slogan than “There's no future” for a futurist literature that no longer believes in the future?

That believes, at any rate, in a closed future.

Because there can be no future in a timeline where a bloated present occupies everything, invades everything. A present like a quicksand from which it seems we can no longer escape.

It is curious, by the way, that the twentieth century began with the euphoria of futurism and ended with the rage and depression of the punks' “no future”.

Es curioso, por cierto, que el siglo XX comenzase con la euforia del futurismo y terminara con la rabia y la depresión del “no future” de los punks.

Little Bird habla con el viento (After NHK)

2023

Óleo sobre lienzo

75 x 150 cm.







CHARLES



Artificial
2023
Óleo sobre lienzo
75 x 150 cm.





El naufragio
2023
Óleo sobre lienzo
75 x 150 cm.

“La búsqueda de la forma sería solo la búsqueda técnica del tiempo”

Paul Virilio

Historia de una historia de (la) ciencia-ficción: space opera, hard science-fiction, retrofuturismo, cyberpunk, steampunk, biopunk. Hemos llegado a construir toda una enciclopedia de futuros y ya se sabe que, cuando comenzamos a elaborar enciclopedias, es porque aquello que recogemos en ellas hace tiempo que está muerto.

La última etapa de la Antigua Grecia, por ejemplo, la era en la que todo el esplendor helénico comenzó a declinar y entrar en decadencia. La era de las recopilaciones y las imitaciones. La era de las clasificaciones y de las descreencias. Fue en esta era, precisamente, en la que vivió y escribió Luciano de Samósata.

El rastro del origen de la ciencia-ficción nos lleva hasta él —siglo II después de Cristo—, aunque el interés de su escritura se hallaba más en la sátira y el humor que en lo que, propiamente, hoy llamamos ciencia-ficción. Pero es un interés, en fin, muy contemporáneo. Así, en su relato “Viaje a la luna”, y parodiando a los escritores de viajes y sus excesos de invención, que en su época llegaban a caer en lo inverosímil y lo ridículo, el narrador describe la vida diaria de los supuestos habitantes de la Luna aunando lo fantástico con lo estrafalario, para a continuación añadir: “Y quien no se lo crea, no tiene más que ir allí y verlo”.

“The search for the form would only be the technical search for time”

Paul Virilio

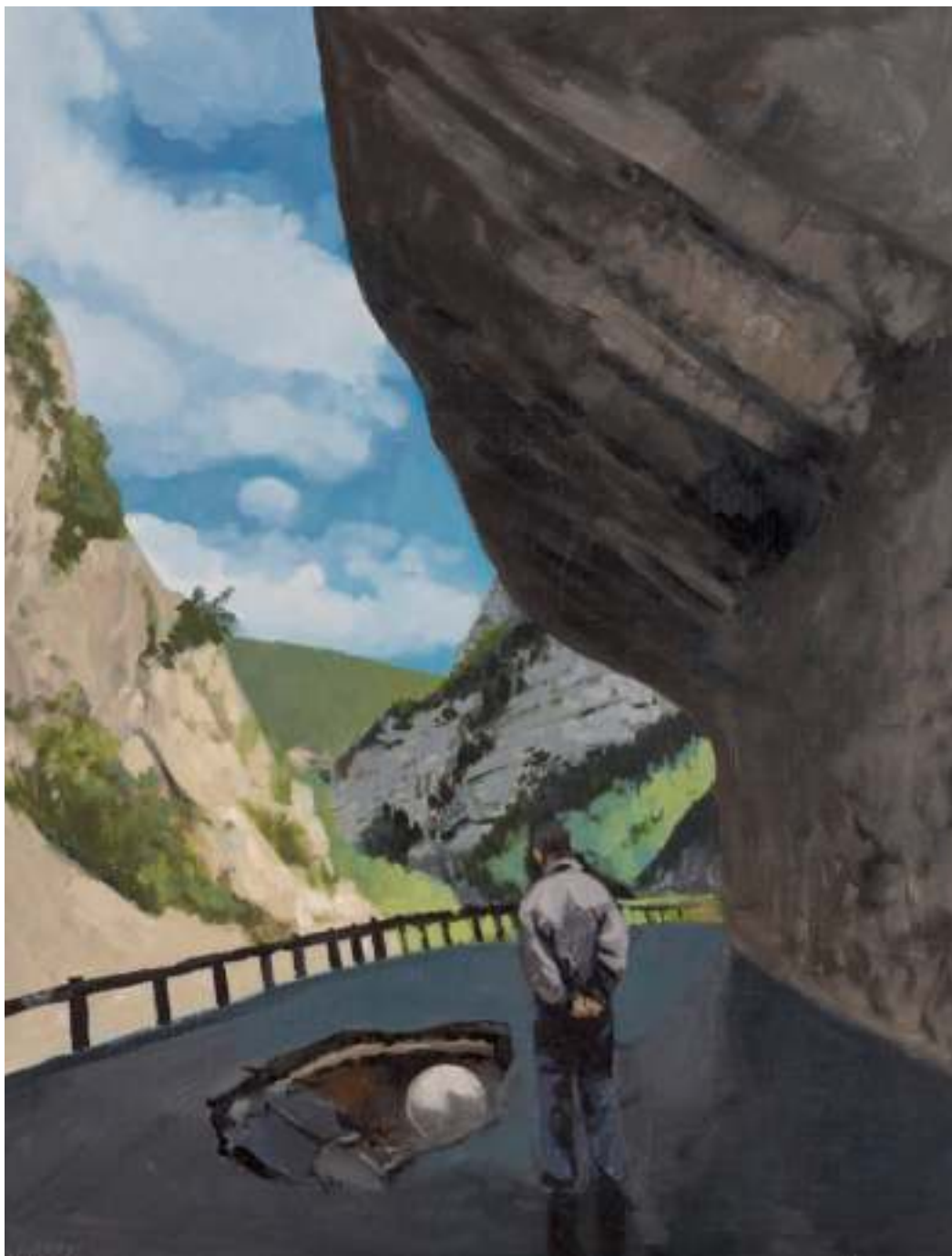
History of a history of science fiction: space opera, hard science fiction, retrofuturism, cyberpunk, steampunk, biopunk. We have reached the point of constructing a whole encyclopaedia of futures and we all know that when you start compiling encyclopaedias, it is because what you collect in them has been dead for some time.

The last stage of Ancient Greece, for example, the era in which Hellenic splendour all began to decline and fall into decay. The era of compilation and imitation. The era of classification and unbelief. It was precisely in this era that Lucian of Samosata lived and wrote.

Tracing the origin of science fiction leads us to him — in the second century AD — although the interest of his writing lay more in satire and humour than in what is properly called science fiction today. But it is, in any case, a very contemporary interest. In his story *Trip to the Moon*, for example, parodying travel writers and their excessive inventions, which in his period were lapsing into implausibility and absurdity, the narrator describes the daily life of the supposed inhabitants of the moon, combining the fantastic with the outlandish, and then adds: “And anyone who does not believe it has only to go there and see it.”



Al perro callejero
2023
Óleo sobre lienzo
75 x 58 cm.



Celestial
2023
Óleo sobre lienzo
75 x 58 cm.

“Escribo para mirar lo que no veo”

Luis Rodríguez

En realidad, es sabido que fue con Homero que todo comenzó. Un Homero que probablemente nunca existió como tal, sino que más bien se trató de un colectivo de poetas; puede que Homero constituyera, en fin, una identidad colectiva de poetas o, como diríamos hoy pensando en la ciencia-ficción —una ciencia-ficción que ya no es ciencia-ficción—, una identidad-enjambre.

Si digo que fue con Homero, en el siglo VIII antes de Cristo, que todo comenzó, no lo hago recordando aquel famoso pasaje de la *Iliada* con la descripción del escudo de Aquiles, ejemplo fundador y clásico de la *pictura et poiesis* que podría sernos ahora de interés.

Quiero decir que todo comenzó con su Odisea. No solo porque Ulises debe reconquistar su identidad como Ulises —otro tema muy de ciencia-ficción contemporánea, es decir (otra vez), una ciencia-ficción que ya no es ciencia-ficción—: Ulises regresa de la guerra de Troya, pero deberá enfrentarse a múltiples adversidades antes de reconquistar su pasado —y por tanto su futuro— como padre de Telémaco, como marido de Penélope y como rey de la isla de Ítaca, de la que había estado ausente veinte años.

Sostener su arco, conseguir dispararlo y reconquistar así su identidad.

Pero todo esto ahora no es lo esencial. Lo esencial ahora con respecto a la *Odisea*, creo, es la carrera espacial del ser humano que no ha hecho más que empezar, desde hace unas muy pocas décadas —espoleadas por las guerras frías de Troya de la actualidad—. Es en este sentido que creo que una historia como la de Ulises tiene mucho futuro. Si es que se cumple esa posibilidad de futuro en la que la especie humana saltará de planeta en planeta y de estrella en estrella.

Lo soñaron Isaac Asimov y tantos otros autores del pasado. Lo soñaron Carl Sagan o Stephen Hawking. También Elon Musk o la India. China y el resto del planeta. Hace ya tiempo que el futuro es una marca registrada.

En realidad, la *Odisea* es la abuela de todas las novelas e historias de aventuras. Y alguna vez, ya lejos de los tiempos propensos a

“I write to look at what I cannot see”

Luis Rodríguez

In fact, as we know, it all began with Homer. A Homer who probably never existed as such, but rather as a group of poets. In short, Homer may have constituted a collective identity of poets, or, as we would now say, thinking of science fiction — a type of science fiction that is no longer science fiction — a swarm-identity.

When I say that it all began with Homer, in the eighth century BC, I am not recalling that famous passage from the Iliad with the description of Achilles’ shield, a classic, foundational example of the *pictura et poiesis* that could be of interest to us now.

I mean that it all began with his Odyssey. Not only because Odysseus has to win back his identity as Odysseus — another theme very typical of contemporary science fiction, in other words (again) a type of science fiction that is no longer science fiction: Odysseus returns from the Trojan war, but must face numerous hardships before regaining his past — and therefore his future — as the father of Telemachus, the husband of Penelope and king of the island of Ithaca, from which he had been absent for twenty years.

To hold his bow, manage to shoot it and thereby reconquer his identity.

But all this is not the essential point here. The essential point here in relation to the Odyssey, I think, is the human space race, which has only just begun, in the last few decades, spurred by the cold Trojan wars of the present day. It is in this sense, I think, that a story like that of Odysseus has a great future. If indeed that possibility of a future in which the human race will leap from planet to planet and from star to star is fulfilled.

Isaac Asimov and many other authors of the past envisioned it. So did Carl Sagan and Stephen Hawking, as well as Elon Musk, India, China and the rest of the planet. For some time now the future has been a registered trademark.

In fact, the *Odyssey* is the grandmother of all adventure novels and stories. And one day, when times conducive to dystopia, social ten-

la distopía, la tensión social o la enfermedad mental, el futuro será plenamente restaurado. El futuro será de nuevo una gran aventura.

Otra *Odisea*.

La viviremos a bordo de nuestras naves espaciales.

Y lo será, una aventura, una odisea, siquiera en forma de aventura leída por los futuros aedos de nuestras naves espaciales, es decir, por las inteligencias artificiales que van a acompañarnos allá donde vayamos. ¿Y qué mejor lectura podrían hacernos, que una *Odisea* de Homero eternamente actualizada? Para que en los largos, extraordinariamente largos trayectos espaciales a los que deberemos someternos no nos aburramos demasiado; para que nuestro aburrimiento inevitable no se transforme en accesos psicóticos o esquizofrénicos.

Aunque esa transformación también resulta inevitable. Y no tendremos más remedio que sortear una vez y otra vez las Escilas psicóticas y las Caribdis esquizofrénicas en que nosotros mismos nos habremos convertido.

Y llegaremos a lejanas cortes alienígenas. Y con gran hospitalidad, después de que seamos lavados, perfumados y vestidos, nos sentarán a sus alienígenas mesas. Y aedos alienígenas o IIAA alienígenas nos harán sollozar de emoción cuando oigamos de sus bocas y de sus versos musicales, en su música extraterrestre y fascinante, nuestra historia propia, nuestra propia *Odisea* con nuestros propios nombres, nuestros nombres propios.

¿Sucederá o no sucederá, ese contacto con civilizaciones alienígenas? De momento solo sabemos que vamos a seguir en contacto con nuestra propia civilización. De momento, solo sabemos que vamos a seguir sorteando nuestras propias Escilas —psicóticas—, nuestras propias Caribdis —esquizofrénicas—; aquellas que acompañarán a nuestra especie allá donde vayamos de forma inevitable; porque son/somos nosotros.

De momento, de ese viaje espacial, si no interestelar, solo sabemos que será una extensa, muy extensa novela de terror.

sion and mental illness are long gone, the future will be fully restored. The future will be a great adventure again. Another *Odyssey*.

We will experience it on board our spaceships.

And so it will be: an adventure, an odyssey, if only in the form of an adventure read by our future *aoidoi*, the epic singers of our spaceships, that is to say, by the artificial intelligences that will accompany us wherever we go. And what better reading could they give us than Homer's *Odyssey*, perpetually updated? So that we do not get too bored on the long, extraordinarily long space flights we will have to undergo; so that our inevitable boredom does not turn into attacks of psychosis or schizophrenia.

That transformation, however, is also inevitable. And we will have no alternative but to avoid, again and again, the psychotic Scyllas and schizophrenic Charybdises into which we ourselves will have been transformed.

And we will arrive at faraway extraterrestrial courts. And with great hospitality, after we have been washed, perfumed and clothed, they will sit us down at their extraterrestrial tables. And extraterrestrial *aoidoi* or AIs will make us sob with emotion when from their mouths and their musical verses, in their fascinating extraterrestrial music, we hear our own history, our own *Odyssey* with our own names, our proper names.

Will that contact with alien civilisations happen or not? For the moment, all we know is that we are going to remain in contact with our own civilisation. For the moment, all we know is that we are going to carry on avoiding our own — psychotic — Scyllas, our own — schizophrenic — Charybdises, those that will inevitably accompany our species wherever we go; because we are them and they are us.

For the moment, all we know about that space flight, if not interstellar journey, is that it will be a long, a very long horror novel.



El destino de Borrón
2023
Óleo sobre lienzo
75 x 58 cm.



Picket fence
2023
Óleo sobre lienzo
75 x 58 cm.

“Adoro los países que nunca vimos porque nos obligaron a inventarlos”

Henrik Norbrandt

La primera novela de ciencia-ficción acreditada como tal es también una novela de terror. *Frankenstein o el moderno Prometeo*. No en vano su autora, Mary Shelley, era hija de una de las pioneras del feminismo anglosajón. Y es que la actual lectura feminista sitúa el corazón de la novela en el poder de dar la vida. Es un hombre, Victor, quien crea al monstruo, otro hombre. Y si a continuación Victor crea a una mujer es porque Victor, emulador de Dios, quiere darle una Eva a su Adán. Prometeo, Jehová: códigos masculinos de relato.

Pero, más allá de esta falla sísmica de género, fuera de este birlibirloque que el feminismo satiriza con justicia, el hombre y la mujer ya estuvieron siempre igualados como seres de ciencia-ficción. Desde que la vida es vida, toda reproducción y todo poder de dar vida fue ya ciencia-ficción.

Después de Frankenstein llegarán el positivismo y Edgar Allan Poe, la física cuántica y Howard P. Lovecraft: incluso la literatura pulp y sus aún más baratos y populares hijastros, los *comic-books*. Mientras, al otro lado del océano, el mundo civilizado se derrumba y Franz Kafka, distopía anterior a toda distopía, empezará a ejercer una muy *sui generis* y *avant la lettre* autoficción. Una suerte de autociencia-ficción.

Lo vieron tanto Franz Kafka, en la primera mitad del siglo XX, como Philip K. Dick en la segunda: la ciencia-ficción más poderosa comienza y termina en uno mismo. Y es que ambos mezclaban la ciencia-ficción con lo que hoy llamamos autoficción.

Es la autociencia-ficción. Aquella que hoy, todos los días, hacemos realidad cada uno de nosotros vertiéndonos en nuestros móviles y nuestros ordenadores, en una pantalla continua, inacabable; la de la gran cadena de montaje taylorista-fordista de las redes sociales; la del trabajo desterritorializado y reterritorializado en el teletrabajo con el que nuestra autoexplotación se perpetúa allá hacia donde vamos.

“I worship the countries we never saw because they forced us to invent them”

Henrik Nordbrandt

The first science fiction novel recognised as such is also a horror novel: *Frankenstein, or, The Modern Prometheus*. Not for nothing was its author, Mary Shelley, the daughter of one of the pioneers of feminism in the English-speaking world. Because the current feminist reading locates the heart of the novel in the power to give life. It is a man, Victor, that creates the monster, another man. And if Victor then creates a woman it is because he wants to emulate God and give his Adam an Eve. Prometheus, Jehovah: male narrative codes.

But beyond this seismic fault line in relation to gender, aside from this jiggery-pokery that feminism justly satirises, men and women have always been on an equal footing as science fiction characters. Since life began, all reproduction and all power to give life was already science fiction.

After *Frankenstein* came positivism and Edgar Allan Poe, quantum physics and H. P. Lovecraft: even pulp fiction and its still cheaper and more popular stepchildren, comic books. Meanwhile, on the other side of the ocean, the civilised world collapsed and Franz Kafka, the dystopia that preceded them all, began to practise a very sui generis kind of autofiction *avant la lettre*. A sort of auto-science fiction.

Both Franz Kafka in the first half of the twentieth century and Philip K. Dick in the second saw that the most powerful science fiction begins and ends with oneself. And the fact is that both of them mixed science fiction with what we now call autofiction.

It is auto-science fiction. The kind that every one of us nowadays turns into reality every day by immersing ourselves in our mobile phones and computers, in a continuous, endless screen; that of the great Taylorist-Fordist assembly line of social media; that of work deterritorialised and reterritorialised in the remote work through which our self-exploitation is perpetuated wherever we go.

A perpetual connection, a perpetual present as well as a life sentence.

Una perpetua conexión, un presente perpetuo igual que una condena a cadena perpetua.

Un presente extendido a todos los futuros que una vez fueron posibles y que hoy se nos cierran justo delante de nosotros en su esfericidad perfecta, inaccesible.

Creemos tomar parte activa en la construcción de la realidad, cuando solo formamos parte pasiva de esa construcción.

Todos, hoy, somos parte del enjambre.

Ya solo nosotros mismos podremos salvarnos de nosotros mismos, alguna vez.

Alguna vez, en el futuro.

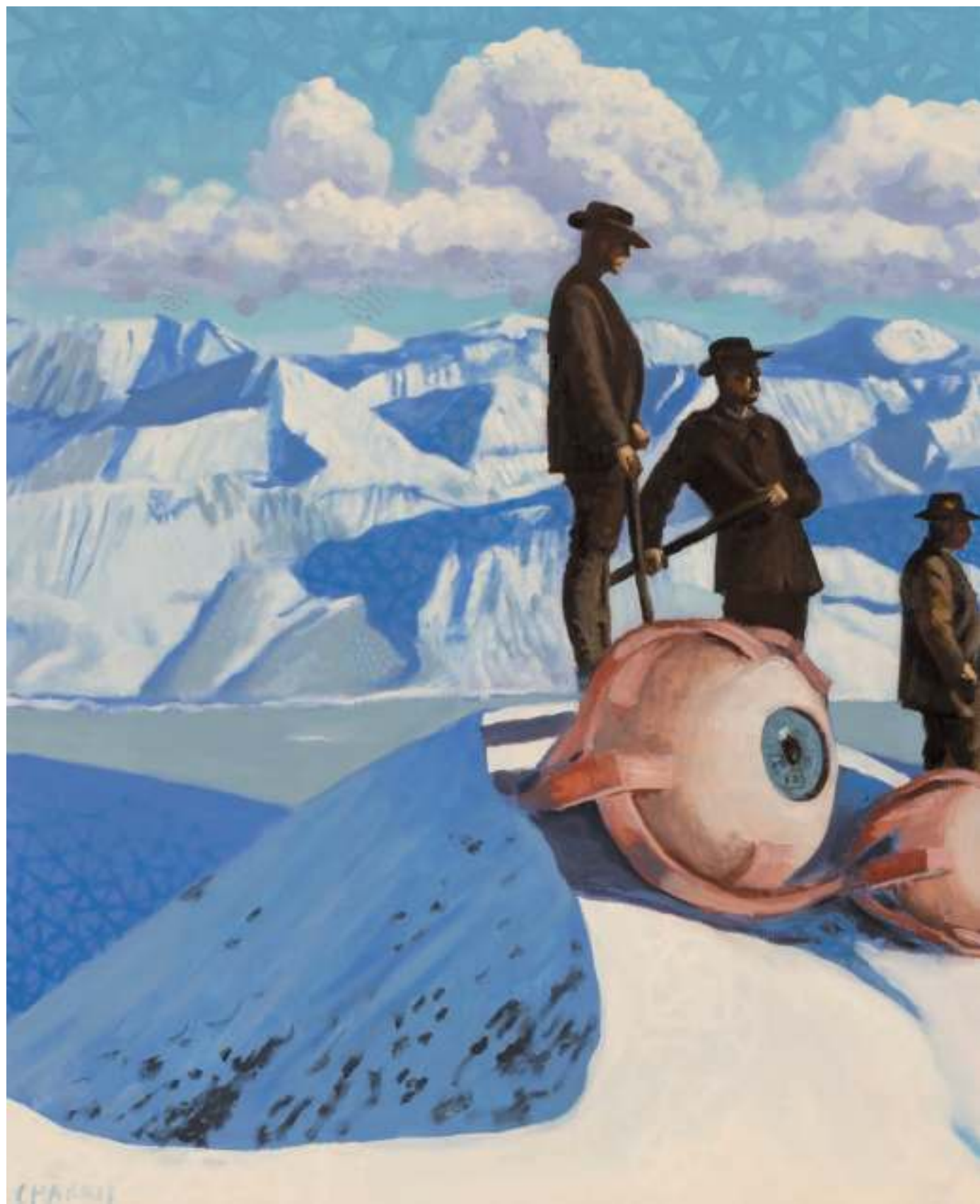
A present extended to all the futures that were once possible and that are now closed to us right in front of us in their perfect, inaccessible sphericity.

We think we are playing an active part in constructing reality, when we are only a passive part of that construction.

All of us, today, are part of the swarm.

Only we ourselves will be able to save ourselves from ourselves, some day.

Some day, in the future.



CPA 1851

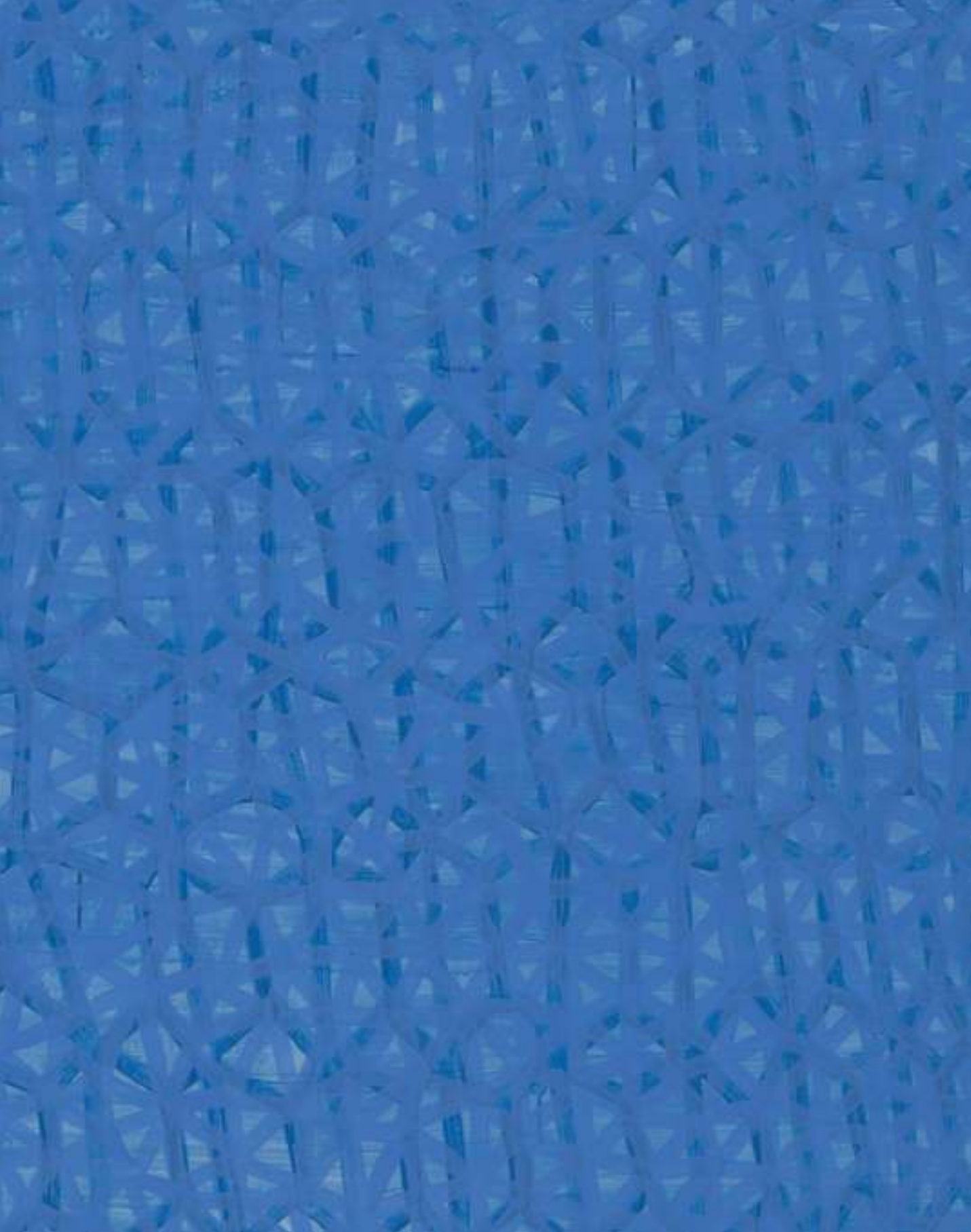


Visionarios (After Bowie & Werhl)

2023

Óleo sobre lienzo

75 x 58 cm.





La torre.
The tower.





Un mal mayor

2023

Acrílico y óleo sobre lienzo

94 x 146 cm.



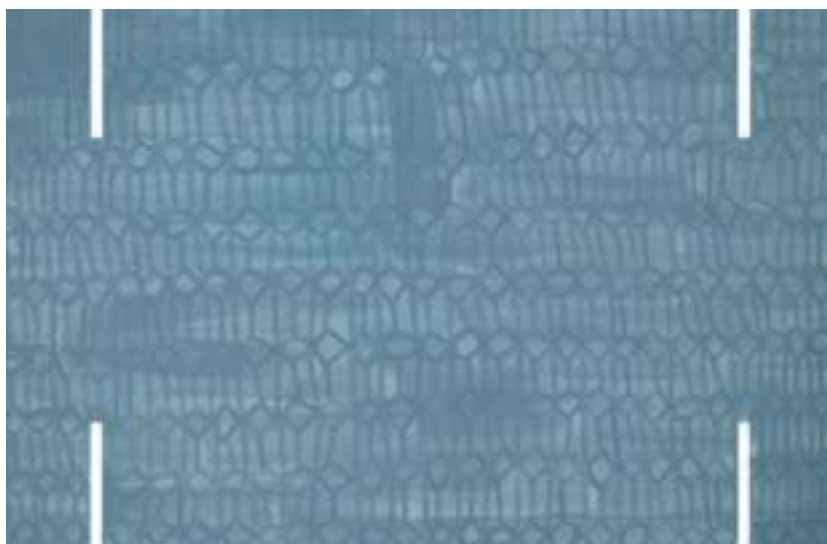


Casa Damocles

2023

Acrílico y óleo sobre lienzo

94 x 146 cm.





El arqueólogo

2023

Acrílico y óleo sobre lienzo

94 x 146 cm.





Cautivos en el espacio
2023
Acrílico y óleo sobre lienzo
94 x 146 cm.





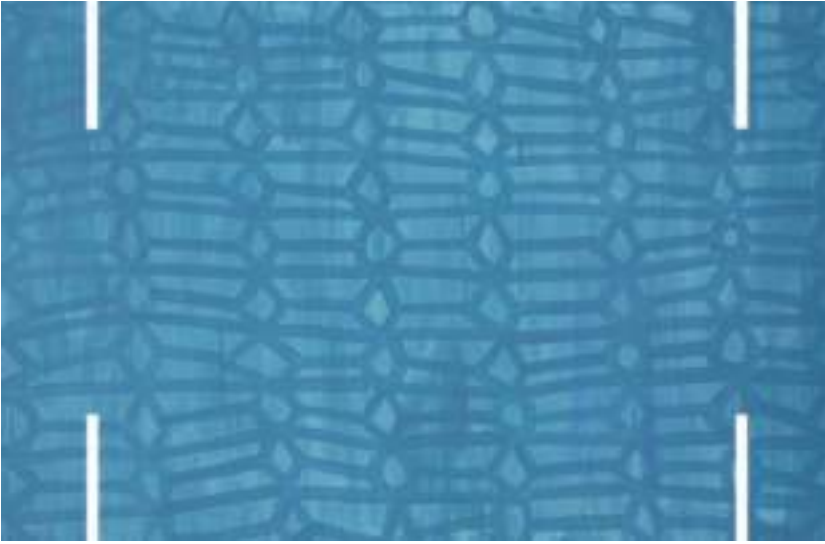
Un sabio en las nubes
2023
Acrílico y óleo sobre lienzo
94 x 146 cm.





Octubre
2023
Acrílico y óleo sobre lienzo
94 x 146 cm.





A hachazo limpio (El último árbol)

2023

Acrílico y óleo sobre lienzo

94 x 146 cm.





No future

2023

Acrílico y óleo sobre lienzo

94 x 146 cm.





Aventura con los minimarcianos

2023

Acrílico y óleo sobre lienzo

94 x 146 cm.



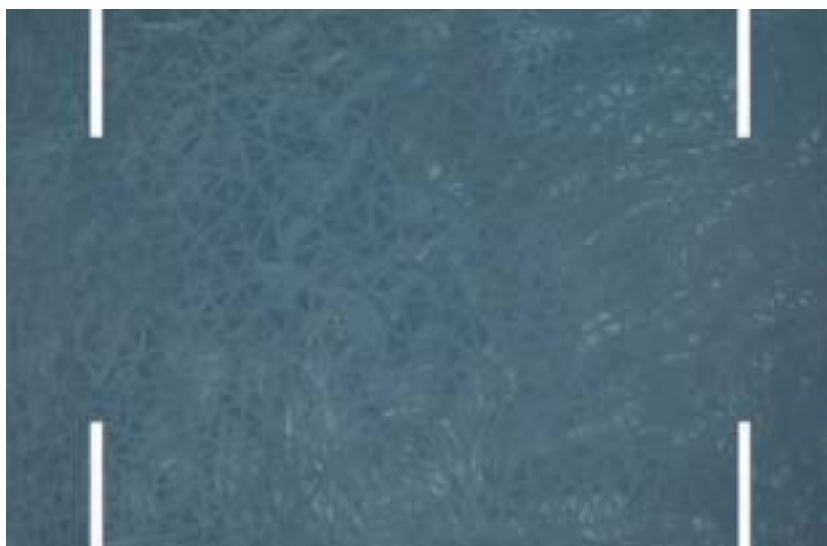


El secreto del glaciar

2023

Acrílico y óleo sobre lienzo

94 x 146 cm.





El confort

2023

Acrílico y óleo sobre lienzo

94 x 146 cm.





Tras la corona del rey Bolillo (Church meets Utzon at NG)

2023

Acrílico y óleo sobre lienzo

94 x 146 cm.





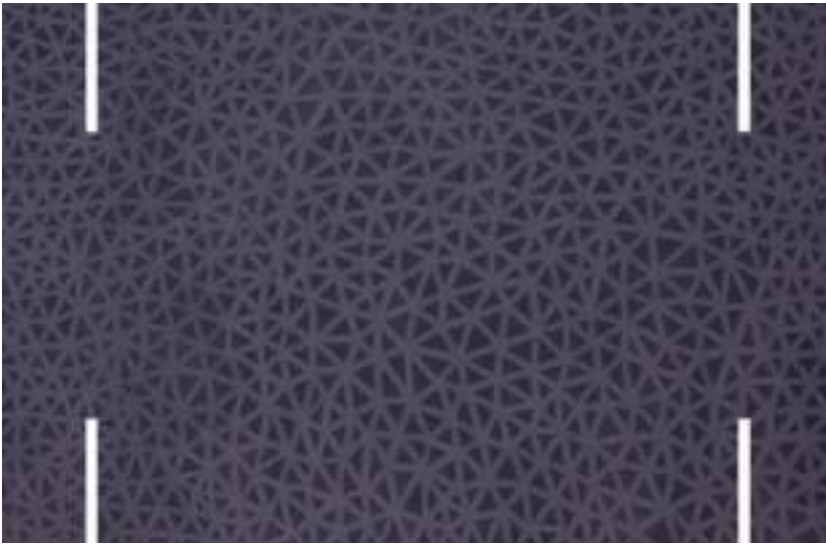
El faro del fin del mundo
2023
Acrílico y óleo sobre lienzo
94 x 146 cm.





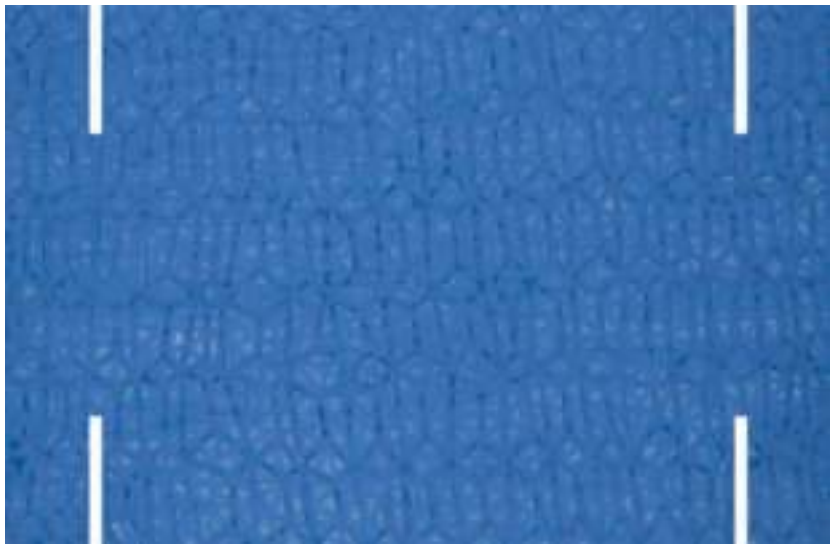
Piratas
2023
Acrílico y óleo sobre lienzo
94 x 146 cm.





El imperio del pedrusco
2023
Acrílico y óleo sobre lienzo
94 x 146 cm.





Los apaches del asteroide

2023

Acrílico y óleo sobre lienzo

94 x 146 cm.





Si se rompe (no) se compone

2023

Acrílico y óleo sobre lienzo

94 x 146 cm.





Un negocio muy elástico

2023

Acrílico y óleo sobre lienzo

94 x 146 cm.





—

—



A los habitantes del futuro les diré que llegué de un mundo raro, aunque probablemente a ellos no se lo parezca, dado que la rareza progresa adecuadamente y siempre sorprende su capacidad de superación. Que nuestro futuro comenzó a hacerse pequeño en nuestras cabezas —el increíble futuro menguante— a medida que nuestra estupidez como especie fue tomando proporciones alarmantes, cuando nuestro ejército de consumidores fue acercándose lentamente al borde del precipicio, cuando la cosa no dio para más.

Pero les contaré también que hasta el final fue hermoso, que entre los fuegos artificiales había maravillas y que siempre quedaba la esperanza de que el corazón sonara más fuerte que el bolsillo, que la resistencia ganara y los incendios se extinguiesen.

Les diré también que en ese mundo raro me dedicaba a pintar, a convocar imágenes y visiones, a echar los dados con acrílico y óleo sobre manteles de lienzo, a equivocarme constantemente entre manchas, colores, grafismos y texturas. Y que eso, por simple que les parezca, me parecía fascinante y tenía la enorme virtud de no servir para nada.

También que una temporada intenté imaginar como sería su mundo y creé futuramas de posibilidades, premoniciones, profecías, ansiedades, miedos, esperanzas, pero supongo que sólo conseguí plantear un mapa de ese territorio que se llamaba 2023 en una salita lateral de mi cerebro. Que pinté tantas obras que necesité más de una exposición, porque parecía que con cada pincelada el futuro menguaba un poco menos y la lógica del azar se reorganizaba un poco más armónicamente dentro de su caos, pensamiento mágico, supongo, pero que a mí me sirvió para seguir el consejo de La Sonora Matancera y darle un poquitico de cariño a mi alma desolada, azúcar.

To the inhabitants of the future I will say that I came from a strange world, although it will probably not seem so to them, since strangeness is progressing satisfactorily and always shows a surprising capacity for outdoing itself. That our future began to get smaller in our heads — the incredible shrinking future — as our stupidity as a species took on alarming proportions, when our army of consumers gradually crept to the edge of the precipice, when things could not go on any longer.

But I will also tell them that it was beautiful right to the end, there were wonders among the fireworks and the hope always remained that the heart would be louder than the pocket, that resistance would win and the fires would be put out.

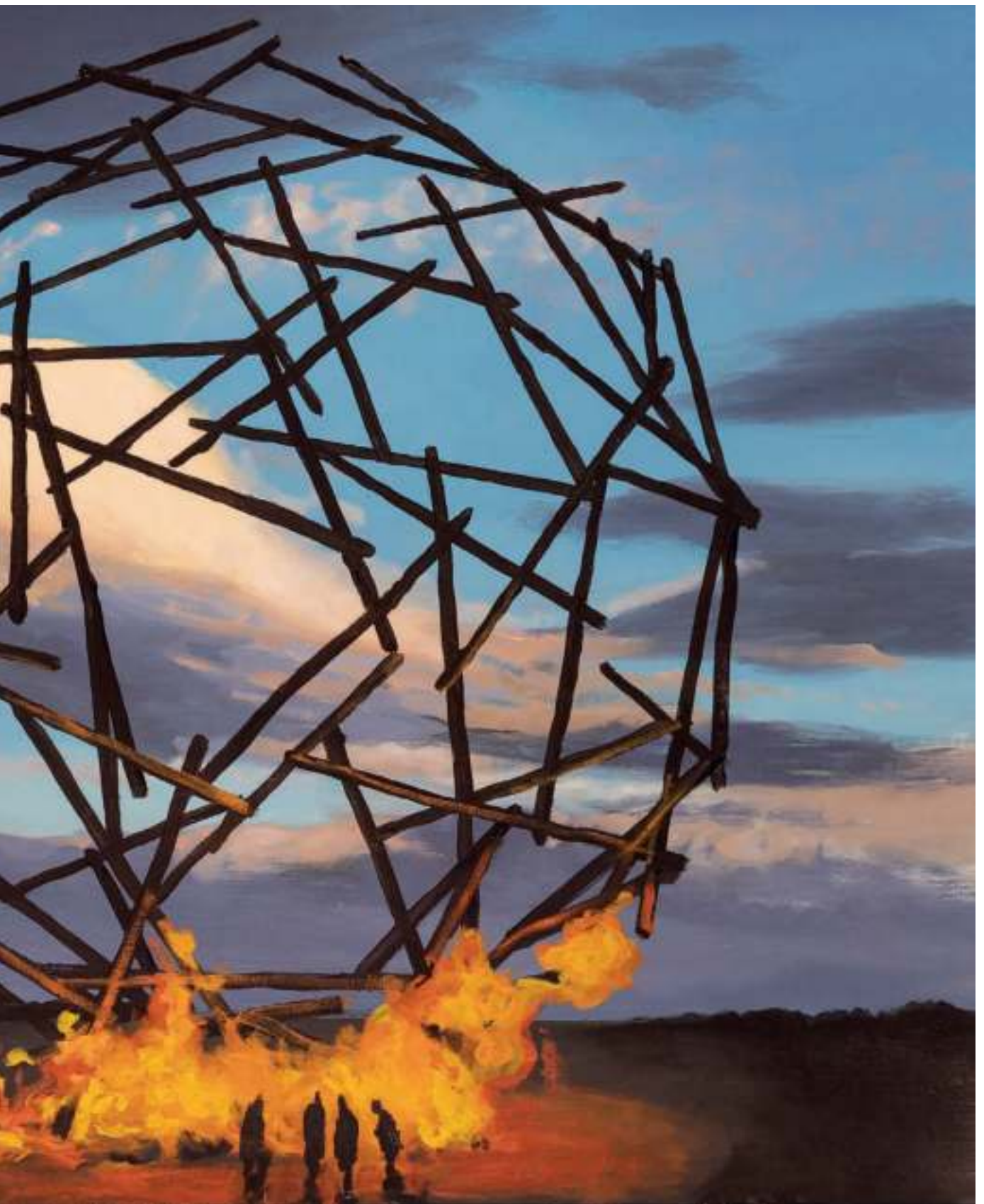
I will also say that in that strange world I devoted myself to painting, to summoning up images and visions, to rolling the dice with acrylic and oils on canvas tablecloths, to constantly making mistakes among patches, colours, graphics and textures. And that I found it fascinating, simple though it may seem to them, and it had the enormous virtue of not being any use.

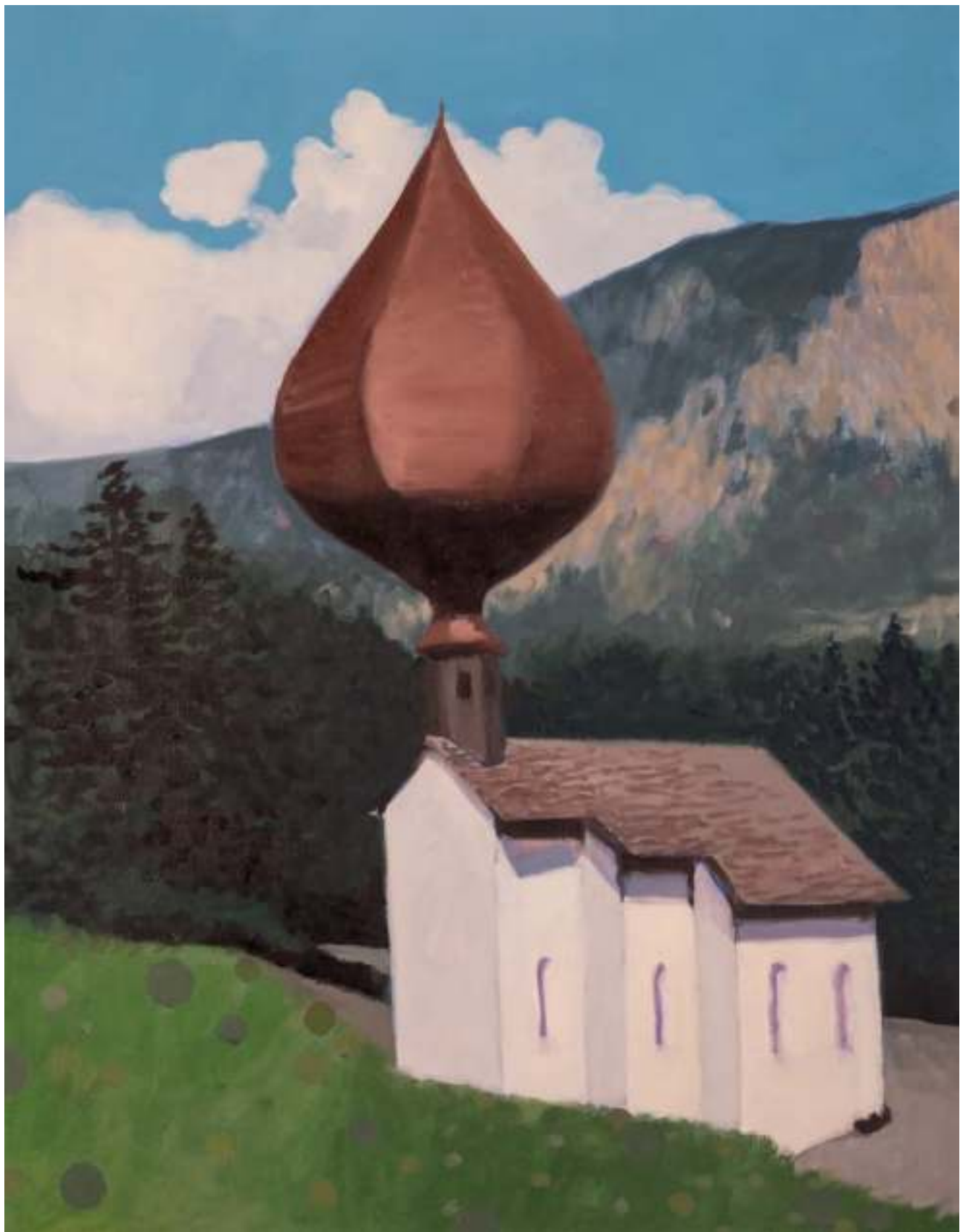
Also that for a time I tried to imagine what their world would be like and created futuramas of possibilities, premonitions, prophecies, anxieties, fears, hopes, but I suppose all I managed to do was sketch a map of that territory called 2023 in a little side room of my brain. That I painted so many pictures that I needed more than one exhibition, because it seemed that with every brushstroke the future was shrinking a little less and the logic of chance was reorganising itself a little more harmoniously within its chaos: a magical thought, I suppose, but one that helped me follow the advice of La Sonora Matancera and “give my lonely soul a little bit of love, sugar”.





The Remains
2012
Óleo sobre papel.
50 x 65 cm.







**VERÓNICAS
MURCIA**