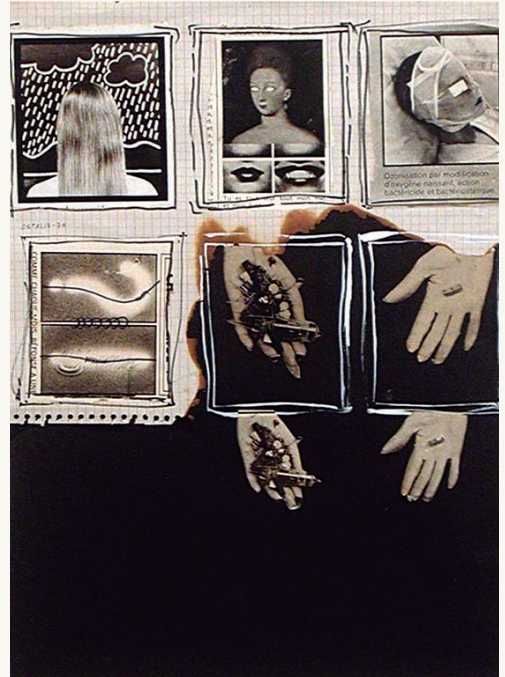
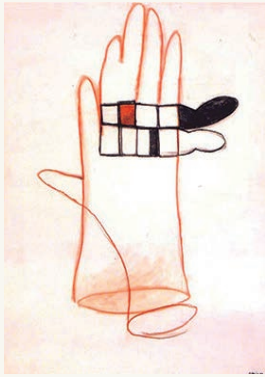


Sin título, c.1991—1992
Detalles / details

Sin título, c.1991—1992
Detalles / details



Sin título, 1988 (c.u./each)

Sin título, 1988
Sin título, 1988
Sin título, 1976

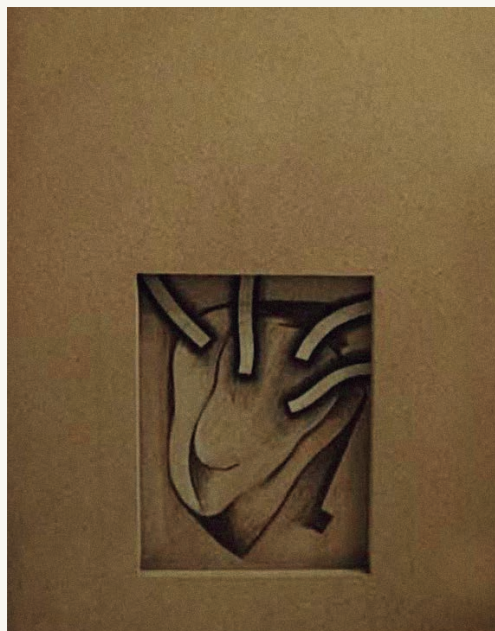
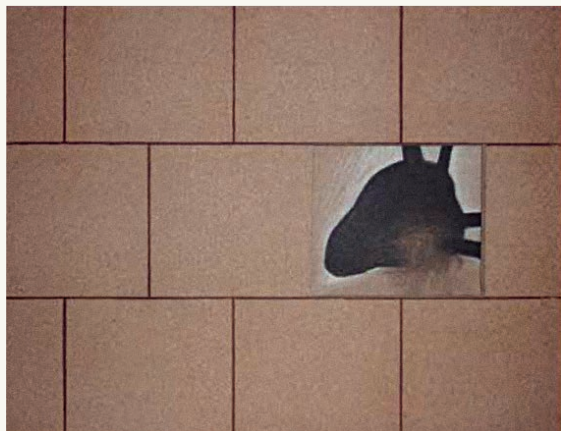
Juan Vicente Aliaga

EL LEGADO DE PEPE ESPALIÚ

Han transcurrido casi treinta años de la muerte de Pepe Espaliú. Y la pérdida de la que hablaba Adrian Searle¹, inconmensurable en el plano humano, lo es también y mucho en lo que se refiere a sus aportaciones artísticas.

En su corta existencia Espaliú (1955—1993) vivió unas décadas que en el ámbito artístico supusieron la aparición de propuestas harto diferentes mientras a la par perfilaba los contornos de su propia gramática visual. En los setenta, en Barcelona, fue sensible a los planteamientos experimentales del arte conceptual; en los ochenta a caballo entre París y otros lugares, estuvo inmerso en la revalorización de la figura humana; en los noventa, desde Nueva York, Madrid y Ámsterdam, se sumergió en unos planteamientos artísticos en donde la urgencia era una tentativa de respuesta vital a un turbulento contexto personal y político.

Espaliú atravesó el mencionado arco temporal utilizando un lenguaje plagado de metáforas, imbuido de veladas alusiones literarias, preñado de códigos y arcanos, con unos recursos formales con los que buscaba expresar lo complejo mediante la simplicidad. En ese lapso de tiempo se vinculó a estéticas enormemente dispares, incluso antitéticas —desde el conceptualismo a la neofiguración— con el convencimiento de que en toda creación anida la realidad corporal que envuelve al sujeto. Es esta una de las grandes lecciones que podemos aprender de él y que constituye un aspecto clave de su legado. Esta dimensión orgánica y pulsional, es decir física pero también mental y psicológica, fue capaz de aprehenderla con las herramientas que le facilitó el psicoanálisis descubierto gracias al seminario de Oscar Masotta en Barcelona y el de Jacques Lacan en París. Con este bagaje pudo conceptualizar la herida simbólica que había marcado su subjetividad desde su propia infancia. Una herida que permanecía abierta y que necesitaba suturar. En una etapa muy temprana de su producción



Genet IV, 1988
Sin título, 1988

artística, algunas de las fotografías de 1975, ya se puede apreciar la epifanía de formas alusivas a la cicatriz, al costurón, en este caso plasmado sobre una superficie plana, geométrica como es la fachada de una iglesia barcelonesa. Dicho esto, si bien es indudable que en su trayectoria vital se dieron algunos hechos de enorme trascendencia, Espaliú evitó a toda costa caer en la literalidad autobiográfica. Frente a un mundo como el actual que aspira a la máxima (y totalitaria) transparencia y revelación de la intimidad, hasta el punto de anegarse en la impúdica sobreexposición presente hoy en las redes sociales, Espaliú buscaba en el uso de la máscara un salvavidas, una forma de supervivencia en un contexto hostil y violento. Ciertamente es que se trataba de su propia sexualidad pero centrar la problemática del ocultamiento solamente en materia de identidad homosexual sería reducir a una única dimensión los múltiples pliegues que abarcan su obra. Además, cualquier tentativa de encapsular la vivencia sexual en una realidad uniforme compartida por toda la población homosexual —un término *per se* demasiado impreciso— estaría condenada al fracaso. *Detrás del rostro* —título también de algunos dibujos de 1988— palpitan un sinfín de emociones, de dudas, de arrojo, de anhelos, de amenazas, de traumas. Y entre ellos la cuestión de la herida que le atravesó a lo largo del tiempo no puede entenderse en su magnitud sin evocar la temprana muerte de su madre cuando Espaliú no había siquiera alcanzado la adolescencia. La sensación de orfandad no le abandonaría nunca y llegó a cristalizar de forma vicaria en lancinantes dibujos en donde gravitan algunas figuras alusivas al vacío, o en fragmentos quebrados del cuerpo.

La conciencia de que el ser humano vive en la vulnerabilidad permanente, al borde del precipicio y que esta fragilidad se traduce somática y psíquicamente, es palmaria en la obra de Pepe Espaliú mucho antes de que se viera afectado por el sida, ya en los noventa. Si se observan atentamente algunas de las pinturas de los ochenta se percibe en ellas la presencia de la amenaza en forma de clavos o púas, de cortes y rupturas, del rostro escindido. Pero al mismo

tiempo, y esta es una de las características principales de su opus, aflora la impostergable necesidad de sentirse vivo a través del tacto —es notable la representación de manos y guantes (una doble piel)— y también de la mirada. En algunas creaciones el ojo omnipresente, siempre ambiguo en Espaliú, representa el deseo dual de obtener placer y a la vez de vigilar. Esto remite indefectiblemente a la huella de Jean Genet, probablemente el autor que más influyó en Espaliú y cuyo espectro se palpa en muchas obras, entre ellas *Le vol voyeur*, 1987, un políptico en el que dos dimensiones del sentir, la ocular y la háptica, rodean por arriba y por abajo un universo masculino y militar. En el escritor francés la configuración del deseo nace de estructuras opresivas, de lugares cerrados, de recintos carcelarios. Equivaldría a afirmar que uno ama lo que le hace daño, sin poder siempre elegir que el escalofrío del deseo, y del amor, nace en contacto con el riesgo y la posibilidad de la muerte como supo ver Genet en su corto *Un chant d'amour*, 1950. Esta aparente e irresoluble paradoja también desempeñó un papel primordial en Espaliú, verbigracia en pinturas como *Dentro de poco*, 1987, o en piezas como la escultura *Four Provisional Suicides*, 1989.

En alguien que había vivido, tanto en el sistema del arte como en otras esferas, el tiempo del desahogado individualismo², reflexionar sobre la importancia de los afectos y del hacer colectivo supuso salir de una topera³ que le impedía ver la realidad. Como afirma Judith Butler⁴ todo ser humano está inserto en una red estructurada en torno a la interdependencia. Todos necesitamos a los demás; todos dependemos de los demás; todos somos y vivimos gracias a los demás. Esta es otra de las enseñanzas que nos ha dejado Espaliú y que se ejemplifica en acciones como *Carrying*, 1992. En este proyecto, ideado con enorme clarividencia, el cuerpo debilitado del artista, llevado en volandas por las calles de San Sebastián y Madrid, se unía a un conjunto de hombres y mujeres que le daban su apoyo y le arropaban sin temer la enfermedad durante el acto solidario. De este modo, tanto en el plano real

como en el simbólico, el contacto físico, el calor humano, los cuidados daban, y dan todavía, sentido supremo a la vida dañada.

1. Adrian Searle, *The Loss of Pepe Espaliú*, Londres, Institute of Contemporary Arts, 1994.
2. Recuérdese que los años ochenta, un decenio marcado por el extremo conservadurismo de las políticas puritanas de Ronald Reagan, Margaret Thatcher y Juan Pablo II, experimentaron asimismo en el mercado del arte un continuo vaivén (y devaluación) de precios fruto de una mentalidad voraz que ocasionó la ruina de algunos artistas. Todo ello vino acompañado de una sociedad que entronizaba la cultura de la trivialidad y el culto al narcisismo, que hoy en día continúa de forma desorbitada en las redes sociales e Internet.
3. Véase Pepe Espaliú, «Retrato del artista desahuciado», *El País*, 1 de diciembre de 1992.
4. Véase la conferencia «La ética y la política de la no-violencia» que Judith Butler impartió en el CCCB de Barcelona el 17 de abril de 2018.

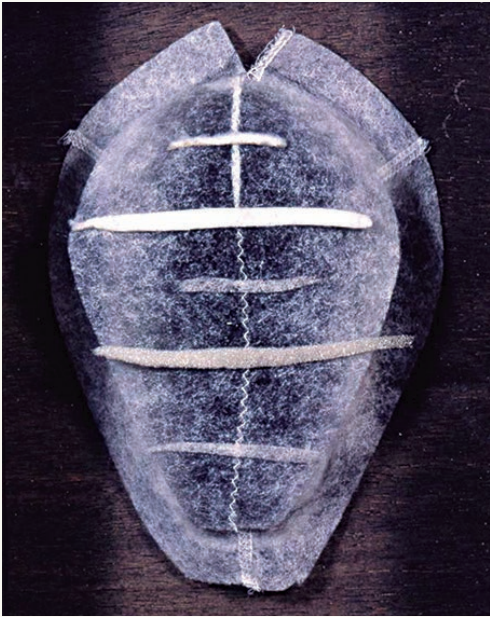
Juan Vicente Aliaga

THE LEGACY OF PEPE ESPALIÚ

It's almost thirty years since Pepe Espaliú (1955—1993) passed away. And the loss Adrian Searle¹ spoke about, incommensurable on a human level, is equally searing when thinking of all he had to offer to art.

Espaliú's short life coincided in time with the advent of radically different approaches in the field of the arts, even as he honed the contours of his own personal visual grammar. In the seventies in Barcelona, he was cognizant of the experimental approaches of conceptual art; in the eighties, travelling between Paris and other places, he engrossed himself in a re-appraisal of the human figure; in the nineties, between New York, Madrid and Amsterdam, he immersed himself in artistic projects driven by a pressing urgency to come up with a vital response to a troubled personal and political situation.

Espaliú negotiated this time span using a language rife with metaphors, imbued with veiled literary allusions, impregnated with arcane codes, leveraging formal resources which sought to express complexity through simplicity. In this lapse of time he engaged with completely disparate and one might even say antithetical aesthetics—from conceptualism to neo-figuration—with the conviction that all creation is coloured by the subject's corporal reality. This is one of the great lessons he has to teach us and a key aspect of his legacy. He was able to grasp this organic and instinctual dimension, which is to say physical but also mental and psychological, with the tools of psychoanalysis which he discovered in the seminars by Oscar Masotta in Barcelona and Jacques Lacan in Paris. With the insights he accrued, he was able to conceptualize the symbolic wound that had scarred his subjectivity since childhood. A still open wound in need of healing. At a very early stage in his artistic output, in some photographs from 1975, one could



already appreciate the epiphany of forms redolent of scars and scabs, in this case rendered on the flat, geometric surface of the façade of a church in Barcelona. That being said, while it is unquestionable that his vital trajectory is marked by highly transcendent events, Espaliú avoided the pitfalls of autobiographical literalness at all costs. As opposed to today's world which aspires to maximum (totalitarian) transparency and the unveiling of intimacy, to the point of wallowing in the shameless over-exposure of social media today, for Espaliú the use of masks held out a lifeline, a way of surviving in a hostile and violent world. It is true that he dealt with his own sexuality, but centring on the problematic of concealment solely in terms of homosexual identity would have flattened the multi-layered folds of his work to a single dimension. In addition, any attempt to encapsulate sexual experience in a uniform reality shared by the whole homosexual population — a term *per se* too imprecise— would be doomed to failure. A whole slew of emotions, of doubts, of nerves, of yearnings, of threats, of traumas simmer *behind the face* —also the title of some drawings from 1988. And among them, the issue of the wound that stayed with him over the course of time cannot be fully understood without evoking the early death of his mother while Espaliú was still a child. The feeling of orphanhood would never leave him and he crystallized it vicariously in painful drawings with figures allusive to emptiness, or broken bodily fragments.

The awareness that the human being lives in a state of permanent vulnerability, on the verge of the precipice, and that this fragility is subsumed somatically and psychically, is self-evident in Pepe Espaliú's work long before he was affected by AIDS, in the decade of the nineties. If we were to take a close look at his paintings from the eighties, one can note the presence of hovering threats in the form of nails and spikes, of cuts and ruptures, of the split face. Yet nonetheless, and this is one of the main characteristics of his opus, there is a compelling need to feel alive through the sense of touch —notably in the depiction of hands and gloves (a double

skin)— and also of the gaze. In some creations the omnipresent eye, always ambiguous in Espaliú, suggests the dual desire of obtaining pleasure and at the same time of observing. This inevitably harks back to Jean Genet, the author who probably exerted the most influence on Espaliú and whose ghost haunts many of his works, including *Le vol voyeur*, 1987, a polyptych in which two classes of feeling, ocular and haptic, are capped above and below by a masculine and military universe. For the French writer desire is shaped by oppressive structures, by enclosed spaces, by prison compounds. It is almost like contending that one loves what harms one, without always being able to choose whether the quiver of desire, and of love, comes from proximity with risk and the possibility of death as Genet was able to see in his short film *Un chant d'amour*, 1950. This apparent and unsolvable paradox also played a critical role in Espaliú, for instance in paintings like *Dentro de poco*, 1987, or in works like the sculpture *Four Provisional Suicides*, 1989.

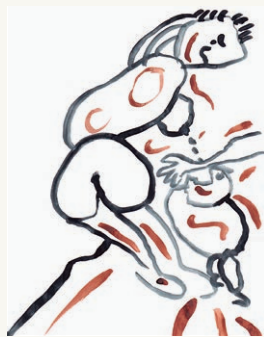
For someone who had lived through a time of unbridled individualism,² both in the art system and in other spheres, reflecting on the importance of affects and collectivity meant emerging from a molehill³ that prevented him from seeing reality. As Judith Butler⁴ argues, all humans live in a structured network of interdependency. We all need others; we all depend on others; we all exist and live thanks to others. This is another of the lessons Espaliú has left us, as exemplified in actions like *Carrying*, 1992. In this presciently conceived project, the artist's weakening body, carried aloft through the streets of San Sebastián and Madrid, becomes one with a group of men and women that support and protect him without fear of illness during an act of solidarity. And so, both on the plane of the real and the symbolic, physical contact, human warmth and care gave, and still give, supreme meaning to wounded life.

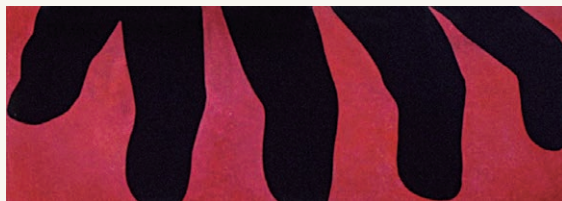
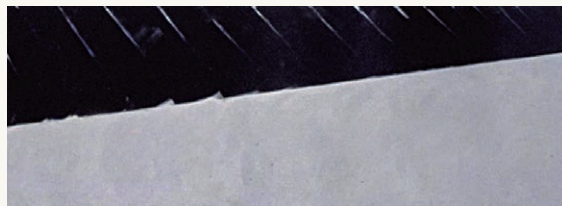
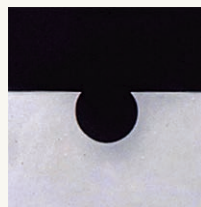
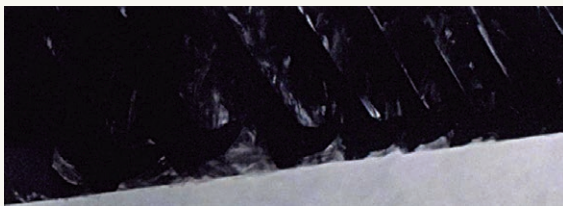
1. Adrian Searle, *The Loss of Pepe Espaliú*, London, Institute of Contemporary Arts, 1994.

2. Remember that in the eighties, a decade marked by the extreme conservatism of the puritanical politics of Ronald Reagan, Margaret Thatcher and Pope John Paul II, the art market also underwent a continuous fluctuation (and devaluation) in prices as a result of a greedy mindset that led to the ruin of some artists. This was all accompanied by a society that enthroned a culture of triviality and a cult of narcissism, which continues uncontrolled today in social media and Internet.

3. See Pepe Espaliú, “Retrato del artista desahuciado”, *El País*, 1 December 1992.

4. See lecture “Ethics and Politics of Non-Violence” given by Judith Butler at CCCB in Barcelona on 17 April 2018.





Le vol voyeur, 1987
Detailles / details (2/2)

Jesús Alcaide

ENTRE ECOS DE OTROS TIEMPOS

En un contexto como el actual, cuando desde muchas instituciones y agentes culturales se vuelve a pensar lo que supusieron las políticas neoliberales en relación a la crisis del sida, y desde un contexto como el nacional en el que el año 1992 fue el síntoma y clímax de la puesta en escena de esas problemáticas, parece más que necesario intentar abordar la importancia que la figura de Pepe Espaliú (1955—1993) tuvo en estas coordenadas.

Circumference is my business. En uno de los documentos enviados a los organizadores de Sonsbeek 93, el festival de arte público en el que Pepe Espaliú realizaría *El Nido* se puede leer este verso de Emily Dickinson, en el que habría invertido el orden de las palabras. Una advertencia.

Una señal. Una premonición.

En la que sería su última aparición en público, Espaliú trabajaba sobre la idea de la circularidad y la desaparición, aportándonos algunas claves para intentar pensar su trayectoria en sentido circular, no bajo una temporalidad de progreso, sino como un *continuum* en el que una serie de obsesiones y elementos fueron apareciendo a lo largo de las tres décadas que aglutinó su producción artística, desde comienzos de los años setenta hasta su fallecimiento en 1993 a causa de complicaciones derivadas de la enfermedad del sida.

Espaliú en tres tiempos. Espaliú en tres décadas. Espaliú como síntoma del cambio de un país como el nuestro que pasó de enterrar el cadáver de Franco en 1975 a la década del cambio y el entusiasmo a partir de 1982, para una década después encontrarse con los fuegos artificiales de todos los eventos que se estaban sucediendo en nuestro país, desde la Expo 92 hasta las Olimpiadas de Barcelona, ocultando una crisis que en la práctica de Espaliú se hizo cuerpo en su conocida acción *Carrying*. Una acción que durante mucho tiempo se ha convertido en la manera primaria a través de la cual



Santos V, 1988
El aliento, 1992
Sin título, 1991

acercarnos a toda su producción. Una acción paradigmática cuya trascendencia y visibilidad ha podido opacar de alguna manera aquellas obras realizadas por el artista en las décadas precedentes, contextos temporales a los que se intenta acercar esta exposición, una nueva presentación de aquellas imágenes que fueron construyendo el opaco umbral de la trayectoria de Pepe Espaliú.

Tras el fallecimiento de su madre en Córdoba cuando apenas tenía 14 años, Espaliú comienza una búsqueda que le llevará por diferentes ciudades y por diferentes intereses hasta que a comienzos de los años ochenta su trabajo comienza a vincularse a la revista *Figura*, herramienta de introducción de las nuevas doctrinas modernas en el contexto andaluz, y posteriormente a la experiencia de la galería *La Máquina Española* bajo la cómplice mirada de Pepe Cobo como artífice director de la misma.

En esta búsqueda de uno mismo, las primeras experiencias de Espaliú en el contexto del arte tendrán lugar en Barcelona a comienzos de los años setenta, cuando quedaban pocos años para que el dictador muriese y la ciudad estallaba en la búsqueda de una libertad que el propio artista encontró entre las calles del Raval, donde algunas décadas antes su admirado Jean Genet había puesto su cuerpo al servicio del placer tal y como dejó escrito en el *Diario del ladrón*.

Será en ese contexto de efervescencia cultural y libertad sexual, donde Espaliú bajo la influencia de las producciones conceptuales que en estos años estaban en pleno auge en el contexto catalán, comienza a realizar una serie de acciones en el espacio público y en su propio taller que serán registradas fotográficamente y de las cuales se conservaron algunas series que si bien fueron desconocidas en vida del autor, salieron a la luz en la exposición que en el año 1997 le dedicó el MACBA con el comisariado de Glòria Picazo.

Dentro de esta serie de trabajos, expuestos en 1976 en Hospitalet del Llobregat, podemos ver una serie de ventanas cegadas encontradas en el contexto del Raval que el autor fotografía con la ayuda de Alberto Lladó, como un

presagio de esos ocultamientos y oclusiones que dominarán parte de la producción artística del Espaliú de los años ochenta a través de los guantes, las máscaras y los *Santos*. Dentro de esta serie cabe destacar un díptico realizado sobre la puerta de la Escola Massana en la que anotaciones cromáticas enmarcan la puerta de acceso al lugar.

Tras su estancia barcelonesa, Espaliú marcha a París para desarrollar el interés que en el psicoanálisis lacaniano y la semiótica barthesiana había ido creciendo en su interior gracias al contacto con Óscar Masotta. Será aquí cuando en paralelo a las clases con Barthes y Lacan y la vida nocturna parisina se empieza a interesar por los nuevos lenguajes de la pintura, desde aquellos inicios conceptuales en el contexto de experiencias como *Support -Surface* hasta la explosión de la pintura que tuvo lugar en la primera mitad de los años ochenta con su particular correlato en el contexto del arte español.

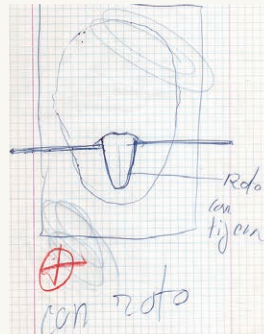
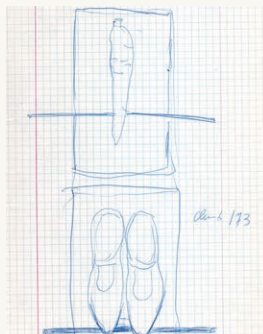
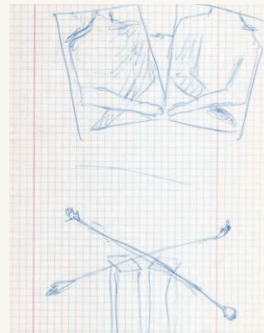
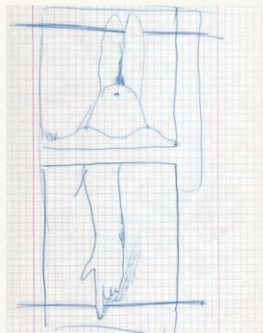
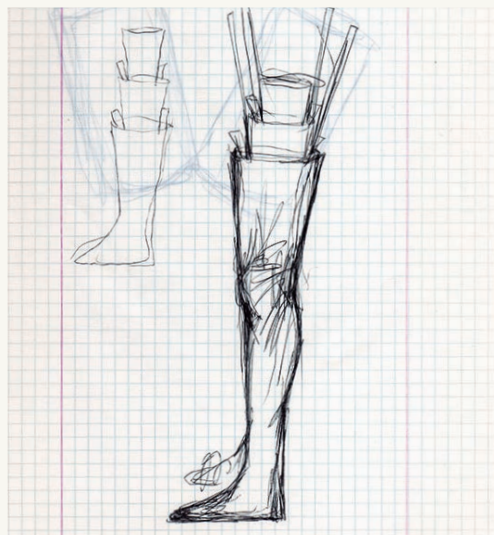
Dentro de este *boom* de la pintura, el lenguaje de Espaliú irá depurándose tanto a nivel icográfico como cromático, apostando por un lenguaje que pone en cuestión la propia construcción de la imagen y la identidad y se ve atravesada por las nociones de vigilancia, ocultación y poder, reflejadas en obras como *Le vol voyeur* (1987), políptico que expuso en la exposición colectiva de arte español «Dynamiques et interrogations» en el Museo de la Villa de París o *Y la gracia brutal de delincuentes y soldados* (1987), título de ecos *genetianos*.

Será a partir de ese mismo año, 1987 cuando se va alejando de la materia pictórica para dejar que sean la madera, el dibujo y las cuerdas los materiales con los que va construyendo otras piezas que hablan de la oscuridad del deseo (*Arma blanca* y *Dentro de poco*), mientras en paralelo rinde homenaje a Genet y comienza a desarrollar toda una serie de piezas en las que la imagen del guante aparece como trasunto de la máscara y de esas figuras negras que irá delineando sobre patrones de costura.

Desde esta fecha, desde las *Máscaras* y *Santos* que realiza en 1988, el objeto escultórico y la instalación van ganándole terreno a la pintura, desarrollando un trabajo en el que las nociones

del cuerpo, doble y equilibrio van a desembocar en trabajos como los de las muletas (*Paseo del amigo*) desarrollados en 1992 en paralelo a los *Carryings*.

Pero si hay una manera de acercarse al interior de Espaliú, es hacerlo a través de sus cuadernos de dibujo, anotaciones, bocetos y obras germinales que en esta exposición se presentan por primera vez, en un arco temporal que nos lleva desde comienzos de los años ochenta hasta 1992, principio y fin de un Espaliú dibujado entre *ecos de otros tiempos*, otro Espaliú posible con el que aprender a *nadar en el barro con la más absoluta limpieza*. Un artista cuyo legado sigue siendo una *puesta en duda como imposible verdad*.



Jesús Alcaide

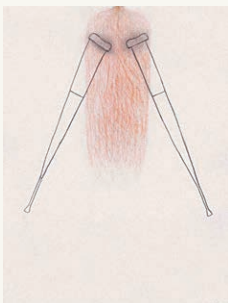
BETWEEN ECHOES OF OTHER TIMES

In today's world, when many cultural agents and institutions are rethinking the consequences of neoliberal policies on the AIDS crisis, and from the prism of Spain in 1992, a year that stands as both symptom and climax of the *mise en scène* of these problematics, it seems more necessary than ever to take stock of the importance played by Pepe Espaliú (1955—1993) in those circumstances.

In one of the documents forwarded to the organizers of Sonsbeek 93, the public art festival in which Pepe Espaliú carried out the action called *El Nido* (The Nest), he said *circumference is my business*, inverting the line by Emily Dickinson. A warning. A sign. A premonition.

In what was to be his last public appearance, Espaliú worked with the idea of circularity and disappearance, affording us a number of keys to help us think about his trajectory circularly instead of along a temporal progression, but rather as a continuum in which a series of obsessions and elements would appear throughout the span of the three decades of his artistic output, from the early-seventies until his death in 1993 from an AIDS-related illness.

Espaliú in three times. Espaliú in three decades. Espaliú as a symptom of change in a country that had gone from burying Franco's corpse in 1975 to a decade of change and enthusiasm from 1982 onward, only to arrive ten years later to the fireworks of the string of events taking place across the country, from the universal exposition in Seville to the Olympic Games in Barcelona, covering up a crisis that was embodied within Espaliú's practice in his famous action *Carrying*. For many years this action became the primary point of entry for people to approach his whole body of work. A paradigmatic action whose transcendence and visibility has somehow overshadowed the work the artist had made in prior years,



Sin título, 1992 (c.u./each)
Sin título, 1993 (c.u./each)
Paseo del amigo, 1993

in a different time frame which this exhibition endeavours to address, a new presentation of those images that gradually built the opaque threshold of Pepe Espaliú's life's work.

After his mother died in Córdoba when he was still barely 14 years old, Espaliú started out on a search that would lead him to different cities and to different interests until the early eighties, when his work was associated with *Figura*, a journal that helped to introduce new postmodern doctrines into the art scene in Andalusia, and later with the experience of the La Máquina Española gallery under the watchful eye of its director Pepe Cobo.

In this search for himself, Espaliú's first experiences in the art world would be in Barcelona in the early seventies, during the dying years of Franco's dictatorship when the city was erupting in a quest for freedom which the artist found in the streets of El Raval, the neighbourhood where decades earlier his much-loved Jean Genet had sold his body for pleasure as he had written about in *The Thief's Journal*.

It would be in this context of cultural effervescence and sexual freedom where Espaliú, under the sway of the conceptualism then at its height in Catalan art circles, started to undertake a number of actions in the public space and in his own studio that would be recorded photographically. Some of these series have been preserved and, after remaining largely unknown during the artist's lifetime, were brought to light in the exhibition Glòria Picazo curated at MACBA in 1997.

As part of this series of works, exhibited in 1976 in Hospitalet del Llobregat, we can see a number of boarded-up windows found in El Raval which the artists photographed with the assistance of Alberto Lladó, almost like a foreshadowing of the concealments and obstructions that were to dominate part of Espaliú's artistic production in the eighties with gloves, masks and *Santos*. Worth underscoring in this series is a diptych created for the entrance to Escola Massana in which the doorway to the school was framed by chromatic annotations.

Following his time in Barcelona, Espaliú left for Paris to pursue a growing interest in Lacanian

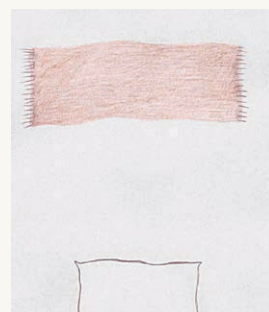
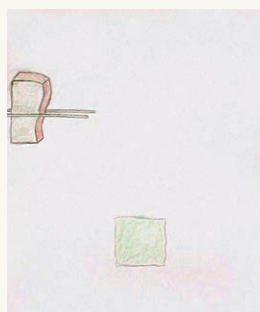
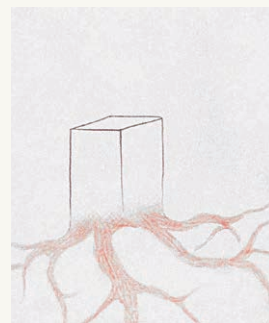
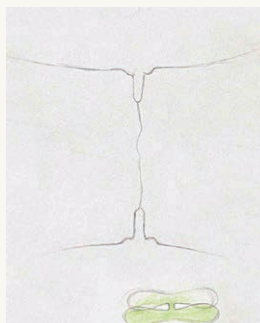
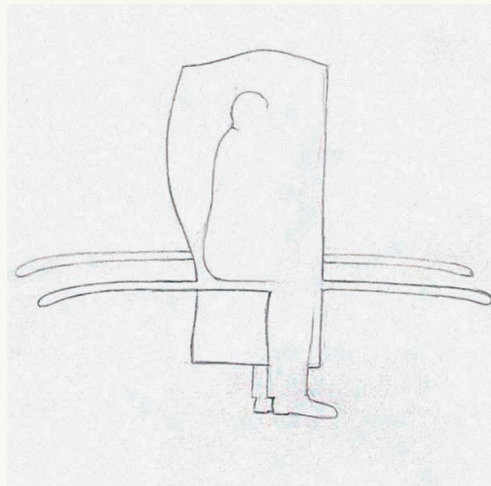
psychoanalysis and Barthesian semiotics which had been prompted by his contact with Oscar Masotta. It was in Paris where, between classes with Barthes and Lacan and the city's vibrant night life, the artist became interested in the new languages of painting, from those conceptual beginnings in the context of experiences like *Support-Surface* to the explosion of painting that took place in the first half of the eighties with its particular correlation in the context of Spanish art.

Within this boom in painting, Espaliú's language would gradually become more refined both in iconographic and chromatic terms, tending towards a language that brought into question the very construction of the image and identity and cut across by notions of surveillance, concealment and power, reflected in works like *Le vol voyeur*, 1987, a polyptych on exhibit in "Dynamiques et interrogations", the group show of Spanish art at Musée d'art moderne de la Ville de Paris, or *Y la gracia brutal de delinquentes y soldados*, 1987, a title with Genetian resonances.

It would be after that same year of 1987 when he started to move away from painterly material to focus instead on wood, drawing and rope as the materials with which he constructed other pieces that speak of the darkness of desire (*Arma blanca* and *Dentro de poco*). At the same time, he paid tribute to Genet and began to develop a whole series of pieces in which the image of the glove appears as a reflection of the mask and of those black figures that he would outline on sewing patterns.

Since that date, from the *Máscaras* and *Santos* he made in 1988, the sculptural object and installation gained greater traction over painting, developing a practice in which the notions of the body, double and balance were to lead to the works with crutches (*Paseo del amigo*) developed in 1992 at the same time as his *Carryings*. But if there is one way of delving inside Espaliú's work, it is through his sketchpads, notebooks, jottings, drawings and germinal works which are presented in this exhibition for the first time, in a time frame that spans from the early-eighties to 1992, the beginning and end

of a Espaliú drawn *between echoes of other times*, another possible Espaliú with which to learn how to *swim in the mud with immaculate cleanliness*. An artist whose legacy is still a *questioning as an impossible truth*.



1 MIRA MADRID 1MM
ARGUMOSA 16, BAJODCHA., 28012 MADRID, SPAIN
TEL. +912 400 504 — INFO@1MIRAMADRID.COM
1MIRAMADRID.COM