



# **CARLOS DOMINGO**

**Juntar  
las casas**







AJUNTAMENT DE  
RIBA-ROJA DE TÚRIA



**TURISME  
I PATRIMONI**  
RIBA-ROJA DE TÚRIA

# **CARLOS DOMINGO**

## **Juntar las casas**

---

Del 14 de febrero al 10 de abril, 2023



## CONSEJO ASESOR DEL E CA

### **Presidente**

Roberto Raga Gadea

### **Miembros del consejo**

Carlos Pascual de Miguel

Enric Gómez Alba

José Luis Cueto Lominchar

José Sanleón Pérez

Román de la Calle

Rafael Alcón Traver

Alicia Ventura Bordes

### **Secretario**

Juan José Campos Sanchis

### **Comisario general**

Francisco Caparrós Durán

### **Concejala de Turismo y Patrimonio**

Esther Gómez Laredo

### **Coordinación Área de Turismo y Patrimonio**

Cristina Silvestre Bernabeu

### **Coordinación administrativa**

Patricia Planells Rodríguez

Diana Ramos Anhelijer

### **Comisario**

José Luis Clemente

### **Montaje de exposición**

Espais d' Art - Vicent Carda

### **© Textos**

Roberto Raga Gadea

José Luis Clemente

Carlos Domingo

### **Traducciones**

Víctor Xercavins

John Wright

### **© Fotografías**

Javier Gayet

Carlos Domingo

Cavallets Produccions

### **Diseño y maquetación**

Gimeno Gràfic

### **Impresión**

La Imprenta CG

### **ISBN**

978-84-17468-23-1

### **D.L.**

V-724-2023

## ÍNDICE

<b>Presentación</b>	<b>4</b>
Excmo. Sr. Robert Raga Alcalde de Riba-roja de Túria	
<b>Construir</b>	<b>6</b>
<b>Ver para creer</b>	
José Luis Clemente	
<b>Juntar las casas</b>	<b>30</b>
<b>Datos biográficos</b>	<b>94</b>

## Presentación

### Robert Raga Gadea

Alcalde de Riba-roja de Túria  
Mayor of Riba-roja de Túria

Las paredes del Espai d'Art Contemporani, ECA vuelven a conmovir nuestros sentidos, a impresionar el alma de quienes visitan la exposición con la que el turolense Carlos Domingo, nos sorprende esta vez.

Juntar las casas es un recorrido por su trayectoria artística, en el que se vislumbra alguna reminiscencia a la reciente pandemia, que colapsó un tiempo el mundo del arte, pero a su vez despertó una sensibilidad especial en los artistas, de los que han salido magníficos trabajos en todas sus vertientes.

Carlos Domingo irrumpie tras este paréntesis y busca de nuevo despertar los estímulos del espectador, a través del trazo de su carboncillo, que utiliza de manera sobresaliente, pero también, a través de sus piezas creadas con materiales nobles como la madera, con los que es capaz de crear ilusiones ópticas, de hacer ver lo que no es y de despertar un interesante diálogo entre él y espectador. Su creación es, sin duda, fruto de un proceso reflexivo e inspiracional que busca sorprendernos.

El arte y el ser humano son inseparables. Y es que, el lenguaje del arte vuelve a demostrarnos que es universal, pero plagado de códigos del artista, que esconde, en cada una de sus creaciones, un compendio de sentimientos, emociones, vivencias y sensaciones. En ocasiones, nos lleva a ver al artista como un ilusionista, que juega con nuestra imaginación. Un juego apasionante.

Quiero agradecer de nuevo a todo el equipo que conforma el ECA por la magnífica selección de artistas que periódicamente nos muestran sus creaciones en este magnífico Castell y al comisario José Luis Clemente, por su análisis perspicaz y sabio que hace de la muestra de Carlos Domingo. A ustedes, les invito a disfrutar de esta exposición, a imaginar y a descubrir que nos quiere transmitir el artista.

## Presentació

Les parets de l'Espai d'Art Contemporani, ECA tornen a commoure els nostres sentits, a impressionar l'ànima dels qui visiten l'exposició amb què l'artista terolenc Carlos Domingo ens sorprén esta vegada.

«Ajuntar les cases» és un recorregut per la seua trajectòria artística, en el qual s'albira alguna reminiscència a la recent pandèmia, que va col·lapsar un temps el món de l'art, però al seu torn va despertar una sensibilitat especial en els artistes, dels quals han eixit magnífics treballs en tots els seus vessants.

Carlos Domingo irromp després d'aquest parèntesi i busca de nou despertar els estímuls de l'espectador, a través del traç del seu carbonet, que utilitza de manera excel·lent, però també, a través de les seues peces creades amb materials nobles com la fusta, amb els quals és capaç de crear il·lusions òptiques, de fer veure el que no és i de despertar un interessant diàleg entre ell i l'espectador. La seua creació és, sens dubte, fruit d'un procés reflexiu i inspirador que pretén sorprendre'ns.

L'art i l'ésser humà són inseparables. I és que el llenguatge de l'art torna a demostrar-nos que és universal, però farcit de codis de l'artista, que amaga, en cadascuna de les seues creacions, un compendi de sentiments, emocions, vivències i sensacions. A vegades, ens porta a veure l'artista com un il·lusionista, que juga amb la nostra imaginació. Un joc apassionant.

Vull agrair de nou a tot l'equip que conforma l'ECA per la magnífica selecció d'artistes que periòdicament ens mostren les seues creacions en este magnífic Castell i al comissari José Luis Clemente, per la seua anàlisi perspicaç i sàvia que fa de la mostra de Carlos Domingo. A vostés, els convida a gaudir d'esta exposició, a imaginar i a descobrir què ens vol transmetre l'artista.

## Introduction

The walls of the Espai d'Art Contemporani, ECA once again excite our senses and impress the souls of those who visit the exhibition with which Carlos Domingo from Teruel now surprises us.

Joining the houses is a journey through his artistic career, in which we can glimpse some reminiscence of the recent pandemic that, for a time, collapsed the art world, but also gave rise to a special sensitivity in the artists, from whom have emerged magnificent works in all aspects.

Carlos Domingo breaks out after this pause and once again seeks to awaken the stimuli of the viewer, not only through strokes of his charcoal, outstandingly used, but also through his pieces created from noble materials, such as wood, with which he is capable of creating optical illusions, of making visible what it is not and of giving rise to an interesting dialogue between himself and the viewer. His creation is, without a doubt, the fruit of a reflective and inspirational process that seeks to surprise us.

Art and human beings are inseparable. The language of art once again shows us that it is universal, but ridden with artist's codes, which hide, in each of their creations, a compendium of feelings, emotions, experiences and sensations. Sometimes, it leads us to see the artist as an illusionist, who plays with our imagination. A thrilling game.

I would like to thank once again the entire team that makes up the ECA for the magnificent choice of artists who periodically show us their creations in this magnificent Castell, and also the curator José Luis Clemente, for his perceptive and knowledgeable analysis of this exhibition from Carlos Domingo. I therefore invite you to enjoy this exhibition, to imagine and to discover what the artist wants to convey to us.

## Construir Ver para creer

José Luis Clemente

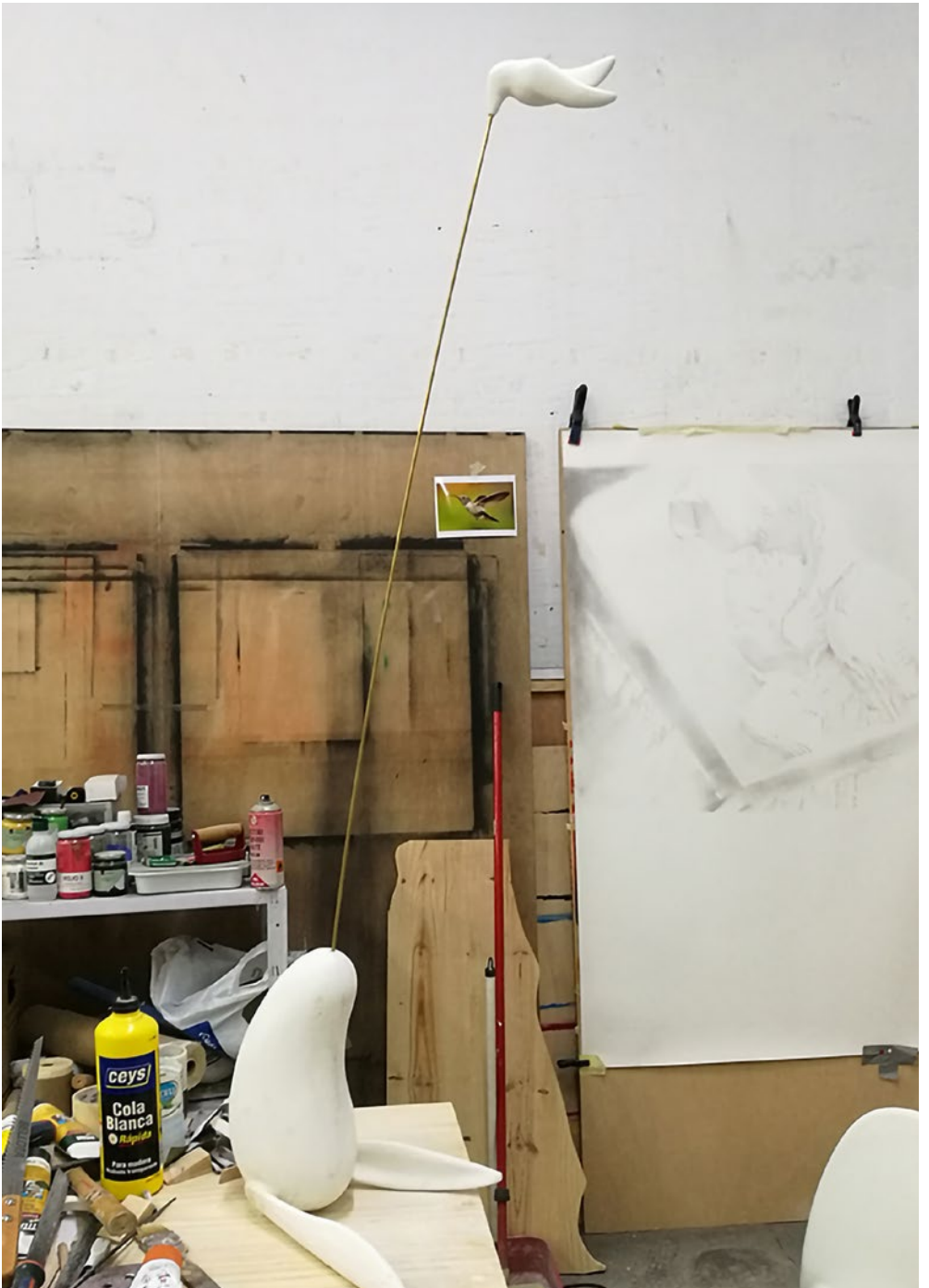
Comisario

“Quien percibe el mundo de otro modo que no sea como algo extraño no lo percibe apenas. Al arte le es esencial una tensión de negatividad. La imaginación desestabiliza lo igual, la identidad del hombre. Quien tiene en mente el arte, se ha olvidado de sí mismo. El arte crea una lejanía del yo. Olvidado de sí mismo, se dirige hacia lo inhóspito y extraño”.<sup>1</sup>

En 1927 en su apartamento de París en el 11 en la rue Larrey, Marcel Duchamp cierra una puerta a las certezas de siempre, en tanto abre un espacio a la duda con la que el arte se relaciona con la realidad; una realidad que, desde entonces, somete el arte a todo tipo de especulaciones. Abierta la puerta de la realidad, desnuda de sus apariencias, sólo nos quedaría, inevitablemente, introducirnos en el sombrío reducto de lo real; algo que Hal Foster reconoce como imposible porque su sola contemplación nos cegaría. Por tanto, hablaríamos de un ir y venir, insalvable. Un insatisfactorio repetir la acción del llegar a un lugar inaccesible al que estaría abocado el artista que, como Sísifo, andaría condenado a un constante repetir, el de la condición última de un arte conducido a cargar irremediabilmente con

---

<sup>1</sup> HAN, Byung-Chul: *La expulsión de lo distinto*, Herder, 2017, Barcelona, p. 40.



la "pasión por la realidad"<sup>2</sup>. La pasión por lo real es el tormento del siglo XX, afirma Badiou, quien considera, por otra parte, que "una de las grandezas del siglo consistió en consagrarse a pensar la relación, a menudo oscura en un principio, entre violencia real y semblante, entre rostro y máscara, entre desnudez y travestismo. Encontramos este aspecto en registros muy diversos, que van de la teoría política a la práctica artística"<sup>3</sup>.

En *Porte Door, 11 rue Larrey* (1927) Duchamp, sujeto a un grado mínimo de actuación, lleva la lógica del aprovechamiento del espacio de su estudio a un extremo de funcionalidad. Crea una puerta que, mientras conduce a un espacio, cierra y abre otro. Colocada en un quicio, la puerta comparte dos aberturas; da entra y salida a dos umbrales, mientras comparte tres habitaciones. Como comenta Daniel Naegele, parece ser que Duchamp mostró este trabajo a sus amigos y comentaron que la expresión "una puerta debe estar abierta o cerrada" había caído en flagrante delito por su inexactitud. Como sigue apuntando Naegele, hablaríamos de una concisión y economía de gestos en la obra del artista que crea mediante un trabajo de eliminación. Donde antes había dos puertas, ahora hay una. De alguna manera representa una ausencia y lo hace mediante la sustracción. Con este trabajo, Duchamp "combatió el convencionalismo. Lo que hacía era 're-presentar' artefactos tradicionales. En ellos reside el pensamiento tradicional, como los elementos de ortopedia, las huellas dactilares, el negativo fotográfico, la puerta..., todos ellos indicadores de una realidad. Es parte de nuestro mundo diario. Su transformación los convierte en mensajes codificados"<sup>4</sup>.

La pasión por lo real, como señala Liora Stavchansky Sliomianski<sup>5</sup>, releyendo a Badiou, implica una lógica de la sospecha; lo real nunca es lo bastante real para que no se sospeche de su condición de semblante, nada puede atestiguar que lo real es real sino un sistema de ficción que representa el papel de real. La pasión por lo real, por lo tanto, no puede sino establecer un montaje de semblantes. Se trataría del ir y venir de una puerta que abre para cerrar, aunque también podría dejarse entornada, asomando a medias el espacio de la duda, de una y otra parte. Según como se mire, los errores o equívocos de Duchamp siguen trayendo cola en la historia del arte más reciente. Duchamp, como tantos otros artistas del período de las vanguardias del siglo XX, puso en perspectiva la realidad abriendo unas puertas para cerrar otras. Un movimiento circular del que, a la manera sisífrica, no salimos, sometidos como estamos a convivir con una precariedad perceptiva que, aun cuando nos desorienta, impide que despeguemos nuestra mirada de la realidad.

La inexactitud de los asertos categóricos<sup>6</sup>, según la entiende Juan Antonio Ramírez en Duchamp, podemos reconocerla como una de las estrategias que circundan el trabajo de Carlos Domingo. Desde que iniciara su trayectoria artística a mediados de los años noventa, Carlos Domingo sigue recurriendo a las problemáticas de la representación para abrir un espacio de ambigüedad perceptiva en el que nada parece lo que es, si bien todo nos suena. De ese modo, el artista anda de puntillas sobre las apariencias de lo reconocible, advirtiendo de los posibles tropiezos de las certezas, como un espacio en estado de mutación constante, el de lo que trasciende y, por tanto, borra límites y ciega contornos en nuestra unión a las cosas. Desde ese lugar de la duda, el artista traza recorridos diver-

<sup>2</sup> FOSTER, Hall: *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, Akal, 2001, Madrid.

<sup>3</sup> BADIOU, Alain: *El siglo*, Ediciones Manantial, 2005, Buenos Aires, p.68.

<sup>4</sup> NAGELE, Daniel: *La puertas y ventanas de Duchamp. Fresh widow, Bagarre d'Austerlitz, Puerta: 11 rue Larrey, la puerta Gradiva, Etant donnés*, <https://revistas.unav.edu/index.php/revista-de-arquitectura/article/view/25913>, RA p. 54

<sup>5</sup> [https://elreyestadesnudo.com.ar/wp-content/uploads/2015/09/REY3\\_11-pasion.pdf](https://elreyestadesnudo.com.ar/wp-content/uploads/2015/09/REY3_11-pasion.pdf)

<sup>6</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio: *El amor y la muerte*, incluso. Ed Siruela, 1994, p.184

sos, en los que se suceden fecundas asociaciones de formas, materiales e imágenes, con las que seguir dudando.

En lienzos y papeles, pero también en esculturas y fotografías, el dibujo –medio esencial y omnipresente en todo su trabajo– desborda su condición proyectual primera para situarnos en un lugar en constante reedificación. Así, materiales y formas se transfiguran y acaban mostrando aquellos aspectos que quedan ocultos en la realidad. Hablaríamos de una realidad aumentada, en la que las geometrías pierden su estado físico, convertidas en una razón circunstancial, redefinidas en dimensiones naturales donde opera la subjetivación para acabar mostrando procesos de humanización en precario; algo que nos interpela como sentido y vivido. Desde esa función primera, proyectual y apriorística –no dejando de ser así en todo el proceso de trabajo–, el dibujo deja de representar sólo gráficamente objetos sobre una superficie plana y se convierte en un dispositivo mediante el que “el hacer provoca el pensamiento” como el propio artista señala. En ese hacer hablaríamos más bien de una pre-producción en un mundo sometido a la post-producción.

“Juntar las casas”, que no las cosas –aunque Carlos Domingo hace una cosa y la otra– es el título de esta exposición en la que se desgrana ese interés recurrente en su trabajo, como es la relación arte(cultura)–naturaleza. Para ello, el artista acude al término del griego antiguo “sinecismo” que define el proceso por el cual una serie de grupos o poblaciones, antes separados, se unen formando una ciudad–estado. Con ello, hace alusión a la ciudad como espacio destacado de civilización, lugar de encuentro y confrontación entre la realidad biológica y la cultural, entre el individuo y el ser social. De fondo siempre la ciudad como espacio para la vida en común y metáfora del construir y construirse, en lo individual y en lo colectivo. Carlos Domingo toma prestado el concepto de sinecismo, a través del cual se puede hablar de condiciones interdependientes y creativas derivadas de compartir un mismo lugar, que “alentaría la producción y los flujos de creatividad

fructíferos”<sup>7</sup>. Unos flujos sobre los que Castell llama la atención al entenderlos sujetos a un dominio estructural que trastoca su dinámica y significado<sup>8</sup>.

Así es como Carlos Domingo nos saca del quicio de Duchamp, del que partíamos, para situarnos en el umbral de una casa y otra casa, y de una cosa y la casa. ¿Quién no ha jugado a construir casas con cosas o hacer cosas con casas? Y Carlos Domingo juega en serio, porque para ese juego se vale del arte. Desde el quicio de la duda, el artista abre un amplio abanico de trabajos que funcionan como placas tectónicas, de manera que unas obras sustentan a otras creando un tejido referencial que remite de manera constante al construir, al juntar. Y ese sería el lugar desde el que mirar a nuestro alrededor, donde nada parece lo que es, siendo la realidad el lugar en el que edificar la duda. A vista de pájaro, la idea de ciudad –escenario en el que el hombre ha ido construyendo su hegemonía, mirando de reojo a la naturaleza como un aparte inabarcable–, sobrevuela, incesante, el trabajo de este artista. Dos gorras de grandes dimensiones en grafito y técnica mixta sobre papel, *Custodia I* y *Custodia II* (2022), desde la posición privilegiada de la vigilancia, marcan la distancia sobre lo que se verá. Como si se tratara de un desaire estratégico, las gorras atraviesan el espacio expositivo sin una razón de ser aparente. Pero ahí están, custodias, moviéndose en círculos concéntricos para que nada escape a la vista desde un lugar de control preeminente.

<sup>7</sup> MORENTE, Fran: *De la acumulación a la apropiación: una reflexión acerca del espacio público en la ciudad contemporánea*, Universitat de Vic, Vic, Cataluña, España, file:///C:/Users/jlclemen/Desktop/De\_la\_acumulacion\_a\_la\_apropiacion\_una\_reflexion\_a.pdf

<sup>8</sup> Así apunta Castell: “como en nuestras sociedades la función y el poder se organizan en el espacio de los flujos, el dominio estructural de su lógica altera de forma esencial el significado y la dinámica de aquellos. La experiencia, al relacionarse con los lugares, se abstrae del poder, y el significado se separa cada vez más del conocimiento. La consecuencia es una esquizofrenia estructural entre dos lógicas espaciales que amenazan con romper los canales de comunicación de la sociedad. La tendencia dominante apunta hacia un horizonte de un espacio de flujos interconectado y ahistórico, que pretende imponer su lógica sobre lugares dispersos y segmentados, cada vez menos relacionados entre sí y cada vez menos capaces de compartir códigos culturales”. Manuel Castell, *La era de la información: economía, sociedad y cultura*, Alianza Editorial, 1997, Madrid, p. 505.



Kevin Lynch en *La imagen de la ciudad*, analizando el desarrollo urbanístico acontecido en los años previos a la década de 1960, llama la atención sobre el “determinismo físico”<sup>9</sup> por el que se entendía que la forma física no es susceptible de incidir en la forma social de nuestro entorno. De ese modo, se forjarían espacios que no crean ambiente urbano y tendrían un impacto negativo en la experiencia de la vida de las personas. Con ello, confrontaba, a la visión objetiva de los técnicos –y podríamos hablar también la de los intereses económicos–, la mirada antropológica de la imagen de la ciudad por quienes la usan, los ciudadanos y sus mapas mentales, a través de las que se manifestaría las formas de percibir, apropiarse y sentir los espacios urbanos. De otro lado, Javier Maderuelo en *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*<sup>10</sup>, habla de la ciudad como uno de los temas más recurrentes del arte de la modernidad. Los motivos urbanos que contempláramos en estado ruinoso en la pintura anterior al surgimiento de la modernidad, adquieren un nuevo sentido en el cambio del siglo XIX al XX, convertidos en escenarios en los que operan veloces transformaciones. Escultura, pintura, cine y fotografía, siguieron el rastro del *flâneur* Baudelairiano, para recrear una imagen

de la ciudad en evolución constante y en la que se expresarían, después, los conflictos derivados de la presencia dominante del hombre sobre la naturaleza. Estos conflictos que atravesarían las reflexiones de Walter Benjamin incorporando “el sujeto del capitalismo”<sup>11</sup>, pusieron al arte sobre la pista de las disidencias en la contemplación de la ciudad como algo inarmónico y, hasta cierto punto, indeseable. Así es cómo Miguel Ángel Chaves se remite a esas miradas cruzadas del paisaje urbano, “críticas o creativas, objetivas o imaginadas”, que no hacen sino revelar las contradicciones propias de la ciudad moderna, sus valores y significados, a la vez que condicionan la apreciación que de las mismas tienen los ciudadanos que, convertidos en espectadores, analizan y ven la ciudad a partir de sus imágenes plásticas. En sus reflexiones, siguiendo la estela de Lynch, Miguel Ángel Chaves, incorpora como motivo a tener en cuenta, “la defensa del diseño de la ciudad no sólo como ordenador u organizador físico de las cosas para satisfacer las necesidades actuales, sino que también tiene que ver con los valores y derechos humanos fundamentales: justicia, libertad, control, aprendizaje, accesos, dignidad y creatividad”<sup>12</sup>. Con ello, recoge tres conceptos apuntados por Lynch: identidad, es-

<sup>9</sup> LYNCH, Kevin: *La imagen de la ciudad*, Editorial GG, 2015, Barcelona.

<sup>10</sup> MADERUELO, Javier: *El espacio raptado. Interferencias entre la arquitectura y la escultura desde 1960*, Mondadori, 1990, Madrid.

<sup>11</sup> BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*, Akal, 2005, Madrid.

<sup>12</sup> CHAVES, Miguel Ángel <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/45132/42495>



estructura y significado. Una imagen eficaz requeriría la identificación de un objeto (identidad), incluiría una relación espacial del objeto con el observador y con otros objetos (estructura) y, finalmente, este objeto debería tener un cierto significado práctico o emotivo para el espectador.

Desde esas consideraciones cabría entender cómo las obras de Carlos Domingo tratan de operar en el espectador, al que sitúa en una encrucijada especulativa, entre el *flâneur* de Baudelaire y el *badaud* de Benjamin. Para ello, Carlos Domingo introduce la necesaria perspectiva de la naturaleza; una relación con la que hacemos conscientes de un vacío, de una pérdida. Esa pérdida que se manifiesta como un desvío, hablaría de la posibilidad artística de recurrir a algún objeto creado por un sistema hegemónico y distorsionar su significado y uso original, para producir un efecto perturbador. Sin embargo, el proceder de Carlos Domingo no se asienta, en el sentido estricto, en las estrategias situacionistas del concepto de *détournement* (desvío). Su trabajo no escala directamente en la ciudad, actuando *de facto* en el tejido urbano como un hecho físico, sino que tiende a intervenir en un plano de abstracciones, como lugares previos, no sujetos a la acción inmediata. Sus obras cambian las reglas del mirar y juegan a establecer dudas en el orden de las cosas. Tienen que ver con lo inesperado y cambiante, con el vacío, tanto como con lo desbordante, con aquello que no tiene un arraigo y se manifiesta de

forma fluida y, por tanto, desviada. Así es cómo hablaríamos de su interés por abstraer la particularidad de las cosas, que encontramos en las casas que se unen, que nos conducen, de nuevo, al lugar de lo mudable y de la duda.

Sin embargo, para no dejar perdido al espectador en ese mar de dudas, Carlos Domingo acude de manera recurrente a la relación con el medio natural en el que asienta una lógica de fundamentos constructivos. Desde su natural organicidad, las obras de este artista revelan cómo no podrían ser apartadas, no sólo del propio hecho constructivo, de sus básicas estructuras y su elemental geometría, sino del propio hecho del ver, un ver necesariamente relacional. Así es cómo las referencias a plantas o motivos vegetales (una col) conviven con otros elementos de naturaleza artificial (un recipiente). Y en esa conjunción de cosas, se reconocen las casas, donde se erigen los umbrales armónicos del fundamento constructor, donde se plantea un trasvase de formas entendidas como otros lugares.

En la serie *Envolvente* (2021) unos azucarillos apilados, unidos unos a otros sin argamasa, simulan ser un reducto defensivo o un lugar para el ataque cuando los reconocemos en su literalidad. Sin embargo, la intervención del carboncillo que los fija al papel, no hace sino situarlos en un prelude de dudas perceptivas, de tal manera que pasamos de los azucarillos a los sillares y, de éstos, de nuevo a

los azucarillos, para advertir que habría un espacio de indefinición en el que cuanto vemos, como duradero y firme, se vuelve frágil y quebradizo. Vistos desde perspectivas diversas, en una repetida llamada al lugar de la duda, los azucarillos-muralla nos remiten a la tectónica, a estructuras geológicas primeras que emergen debidas a la deformación. Y aquí podríamos hablar de cierta precariedad perceptiva cuando se quiere ir más allá del simple ver y nos encontramos con los obstáculos de lo reconocido, como culturalmente aprendido. Ahí surgirían conflictos relacionales que nos conducirían inevitablemente a la necesidad de desarticular lo que somos frente a lo otro.

En el mismo orden de las cosas y las casas, un cuenco, *Torre* (2019), se transmuta en receptáculo del refugio y la protección, pero también figura ser parte de una almena, de la misma manera que determinados envases de cartón nos llevan a pensar en imágenes de edificios varios. *Templo, fortaleza, palacio, fábrica* (2017) inciden en ese mismo interés por poner patas arriba el ver de las cosas para figurar casas. Acotados sobre el papel desde perspectivas y angulaciones diversas, estas casas, que fueron cosas, pierden su identidad fija. Los efectos del carboncillo, con sus luces y sombras, las somete en un espacio de abreviación, el lugar de la inexactitud. Además del desvío de la función habitual de las cosas a las que remiten las casas, las variaciones de perspectiva y el juego de sombras proyectan en estos trabajos cualidades efímeras y enigmáticas. Hablaríamos de una poética de lo leve y reductivo, de las acciones mínimas, algo que nos llevaría de nuevo a Duchamp y a sus ready-made suspendidos y que, apelando a Foucault, no se trataría simplemente de “una simple caracterización de lo que somos, sino, en cambio –siguiendo líneas de fragilidad en el presente– de poder comprender por qué y cómo lo-que-es, podría no ser más lo-que-es. En este sentido, toda descripción debe hacerse de acuerdo a estos tipos de fractura virtual que amplían el espacio de la libertad, entendido como espacio de libertad concreta, de posible

transformación. [...] Formado por la confluencia de encuentros y posibilidades, en el transcurso de una historia precaria y frágil”<sup>13</sup>.

Como en las obras anteriores, en los carboncillos *Por la otra puerta* (2019) o *Dórico* (2019), en las impresiones *Un buen deseo para la esquina* (2017), hablaríamos de una escenificación de la materia y sus objetos en líneas de fuga que desde el plano horizontal ascienden a dimensiones verticales, entre la tectónica y la estereotomía. Una volatilidad que planea en gran parte de los trabajos expuestos y reconocemos también en esculturas como *Vygotsky juega* (2017), *En la marca* (2022), *Nuevo trampolín* o *Estereotomía y colibrí* (2022). En estas obras, aunque apreciamos un salto-asalto al espacio, se siguen manteniendo los principios estratégicos que guían el trabajo de Carlos Domingo. Lo reductivo (forma), lo frágil (materia) y lo impreciso (color) se ponen de acuerdo, se armonizan de tal manera que encuentros y posibilidades llaman irremediamente a la fragilidad de las fugas del ver y, más, del entender. Aun cuando estas obras, por su naturaleza escultórica, muestran una concreción mayor que la que reconocemos en los papeles e impresiones, hablaríamos también aquí de lo infravele. Como señala Miguel Ángel Hernández-Navarro, “lo infravele siempre tiende hacia lo imposible, a la imposibilidad de deslindar dos entidades (el reflejo y la superficie, la sombra y suelo, la huella y el terreno), a la imposibilidad de medir las energías (‘el exceso de presión sobre un interruptor eléctrico’, ‘la caída de las lágrimas’); a la imposibilidad de desligar lo que de uno queda en un espejo cuando deja de mirarse”<sup>14</sup>.

Un colibrí que pierde sus plumas o una cabeza de oveja sin piel son parte de las figuras en las que Carlos Domingo aplica la estereotomía. Desde el arte de elevar sillares, al de cortar madera para dar lugar

<sup>13</sup> FOUCAULT, Michel: *El yo minimalista y otras conversaciones*, La marca, 1996, Buenos Aires, pp. 121-122.

<sup>14</sup> HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á.: *El archivo escotómico de la modernidad*, Alcobendas, Ayuntamiento de Alcobendas, 2007, p.20

a piezas que se insertan en muy sencillos sistemas constructivos, mostraría la imposibilidad de deslindar dos entidades, a las que alude Miguel Ángel Hernández-Navarro. Y aquí de nuevo la insistencia en el hecho constructivo y en la consideración del todo como un edificio. Por otra parte, la manipulación a la que somete la madera –borrando lo innecesario y tratándola después con estuco y pintura blanca–, precipita estas figuras al lugar de la indeterminación. A la manera de Brancusi, Carlos Domingo se afana de tal manera en estilizar la forma, haciendo desaparecer lo anecdótico, que lo resultante, en su expresión mínima, se convierte en una natural síntesis poética. Y aquí la esencia del juntar abre la puerta de las abstracciones, mientras la cierra a cualquier trivial distracción.

Con un cactus-pájaro y un armiño-persona, pasamos a las coles-capiteles y de éstas a las figuras infinitas. Forzados equilibrios, cambios de posición y perspectiva, estiramientos de contornos o agrandamientos de siluetas, son parte de los señuelos con las que Carlos Domingo plantea una suerte de trampantojos con los que no busca engañar el ojo, sino empujarlo a un adentro, para ver más allá del simple ver de las cosas y las casas. Como en el mito de Zeuxis y Parrasio, aquí no sólo las uvas se unen a los pájaros sino también las manos a la cortina, desvelando que aquello que habría detrás del juntar tiene que ver con lo otro que las une dentro y que resulta trascendente fuera de ese mirar las apariencias. En la serie *Infinito*, carbón, grafito y gouache sobre papel (2021-2022), una masa informe –realizada con espuma de afeitar–, entorno o sobre la que se inserta el color (rojo, azul y verde), alcanza dimensiones extrañas. Aquí, lo desconocido, aún sujeta la forma a la figura del infinito, invoca a lo trascendente. Hablaríamos de aquello que va más allá de un propósito: el de superar el límite de las cosas. Por tanto, en cierto sentido, desde el plano de las abstracciones, nos situaríamos en una dimensión espiritual. Cuando, con el carboncillo o el grafito, Carlos Domingo hace desaparecer la espuma de afeitar dibujando la figura del infinito, lo hace

introduciendo perspectivas diversas, como antes lo vimos en otras formas y en otras cosas. Desde su estiramiento horizontal, esta figura acaba elevándose. Podríamos hablar, en un sentido kantiano, de aquello que remite al conocimiento, pero no a su objeto, ni a su contenido, o material, sino a sus formas apriorísticas, previas a la experiencia, como lo son el tiempo y el espacio. Sin embargo, desdibujando el plano material, Carlos Domingo saca la forma de toda lógica para hacer referencia al resultado, la consecuencia o la importancia de algo que, finalmente, resulta incierto y, por tanto, de imposible razonamiento.

Desde estas consideraciones, podríamos entender cómo Carlos Domingo nos hace perder de vista el plano de la inmanencia –aquello que nos sujetaría a las cosas en un nivel horizontal– para elevarnos al plano de lo trascendente –el plano vertical en el que no habría posibilidad de poner límites a las cosas–. Y ahí, andaríamos dando vueltas, para ir más allá del lugar de la conciencia, por encima de los límites naturales que definen las cosas. Así cabría preguntarse como hace, Byung-Chul Han, “si hemos anulado toda trascendencia, todo orden vertical que reclame silencio”. Si la verticalidad claudica ante la horizontalidad. Nada se alza. Nada profundiza. La realidad se allana en flujos de información y de datos. Todo se extiende y prolifera”<sup>15</sup>. Por tanto, como propone Carlos Domingo, algo que reconocemos también en *Frontera vertical* (2021), necesitaríamos situarnos en otro plano perceptivo, en que se desdibujan contornos y se elevan las cosas otras, aun sin perder de vista de dónde vienen y a qué lugar pertenecen, para finalmente traspasar límites dirigidos hacia lo inhóspito y extraño, como un lugar libre donde juntar las cosas y las casas.

<sup>15</sup> HAN, Byung-Chul: *No-cosas*, Taurus, 2021, Madrid, p. 68.

## Construir Veure per a creure

José Luis Clemente

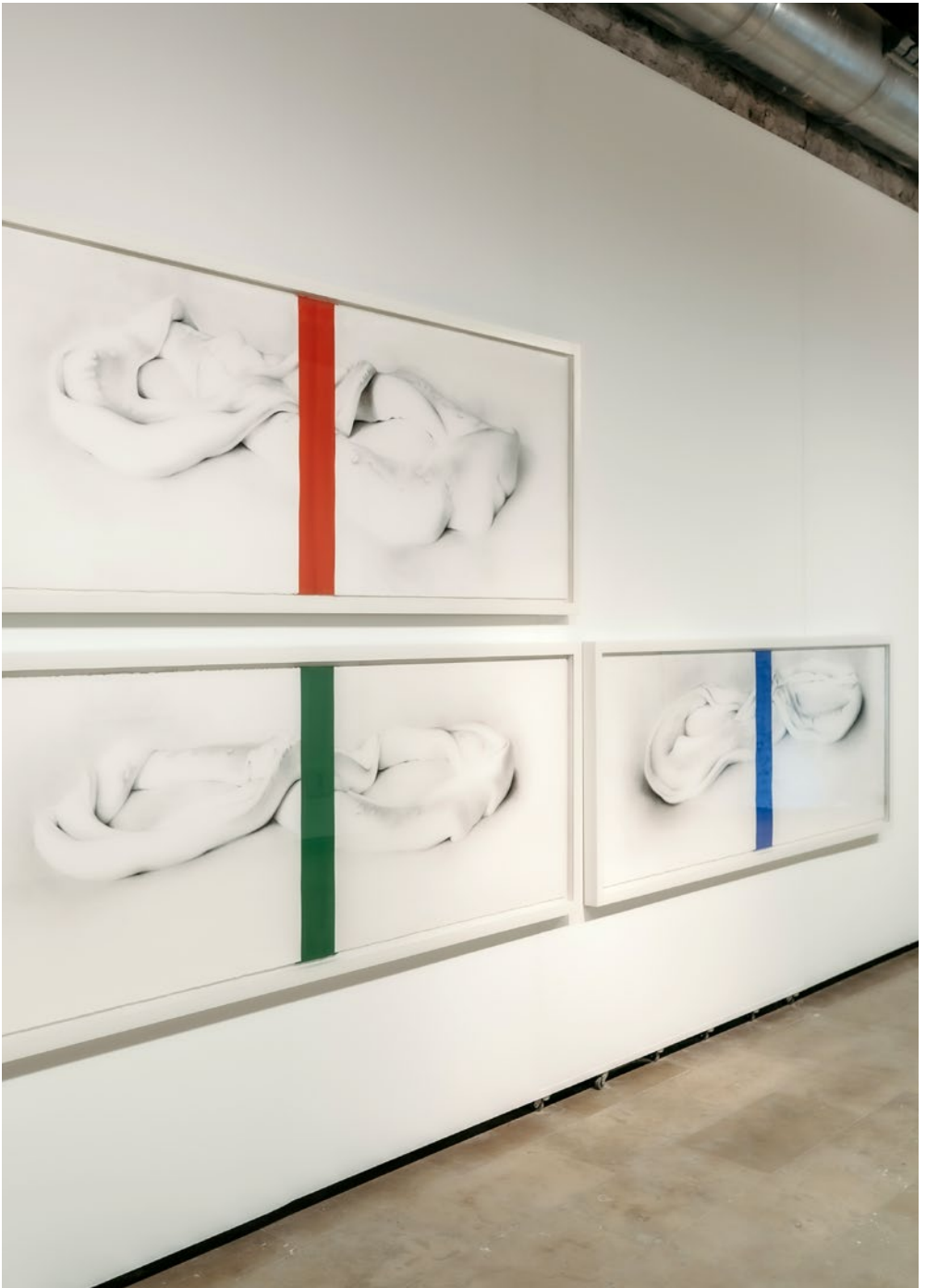
Comissàrio

«Qui percep el món d'una altra manera que no siga com una cosa estranya no ho percep a penes. A l'art li és essencial una tensió de negativitat. La imaginació desestabilitza l'igual, la identitat de l'home. Qui té al cap l'art, s'ha oblidat de si mateix. L'art crea una llunyania del jo. Oblidat de si mateix, es dirigeix cap a l'inhòspit i estrany».<sup>1</sup>

En 1927 al seu apartament de París en l'11 de la Rue Larrey, Marcel Duchamp tanca una porta a les certeses de sempre i, alhora, obri un espai al dubte amb què l'art es relaciona amb la realitat; una realitat que, des de llavors, sotmet l'art a tota classe d'especulacions. Oberta la porta de la realitat, nua de les seues aparences, només ens quedaria, inevitablement, introduir-nos en l'ombrívol reducte del real; un fet que Hal Foster reconeix com a impossible perquè la seua simple contemplació ens encegaria. Per tant, parlaríem d'un anar i vindre, insalvable. Un insatisfactori repetir l'acció d'arribar a un lloc inaccessible al qual estaria abocat l'artista que, com Sísif, caminaria condemnat a un constant repetir, el de la condició última d'un art conduït a carregar irremeiablement

---

<sup>1</sup> HAN, Byung-Chul: *La expulsión de lo distinto*, Herder, 2017, Barcelona, p. 40.



la «passió per la realitat».<sup>2</sup> «La passió pel real és el turment del segle XX», afirma Badiou, qui considera, d'altra banda, que «una de les grandeses del segle va consistir a consagrar-se a pensar la relació, sovint fosca en un principi, entre violència real i semblant, entre rostre i màscara, entre nuesa i transvestisme. Trobem aquest aspecte en registres molt diversos, que van de la teoria política a la pràctica artística».<sup>3</sup>

En *Porte Door, 11 rue Larrey* (1927) Duchamp, subjecte a un grau mínim d'actuació, porta la lògica de l'aprofitament de l'espai del seu estudi a un extrem de funcionalitat. Crea una porta que, mentre condueix a un espai, en tanca un i n'obri un altre. Col·locada en una polleguera, la porta comparteix dues obertures; dona entrada i eixida a dos llindars, mentre comparteix tres habitacions. Com comenta Daniel Naegele, sembla que Duchamp va mostrar aquest treball als seus amics i van comentar que l'expressió «una porta ha d'estar oberta o tancada» havia caigut en flagrant delictes per la seua inexactitud. Com continua apuntant Naegele, parlarem d'una concisió i economia de gestos en l'obra de l'artista que crea mitjançant un treball d'eliminació. On abans hi havia dues portes, ara n'hi ha una. D'alguna manera representa una absència i ho fa mitjançant la sostracció. Amb aquest treball, Duchamp «va combatre el convencionalisme. El que feia era *re-presentar* artefactes tradicionals. En aquests resideix el pensament tradicional, com els elements d'ortopèdia, les empremtes dactilars, el negatiu fotogràfic, la porta..., tots ells indicadors d'una realitat. És part del nostre món diari. La seua transformació els converteix en missatges codificats».<sup>4</sup>

<sup>2</sup> FOSTER, Hall: *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, Akal, 2001, Madrid.

<sup>3</sup> BADIOU, Alain: *El siglo*, Ediciones Manantial, 2005, Buenos Aires, p. 68.

<sup>4</sup> NAGELE, Daniel: *La puertas y ventanas de Duchamp. Fresh widow, Bagarre d'Austerlitz, Puerta: 11 rue Larrey, la puerta Gradiva, Etant donnés*, <https://revistas.unav.edu/index.php/revista-de-arquitectura/article/view/25913> RA p. 54

La passió pel real, com assenyala Liora Stavchansky Sliomianski,<sup>5</sup> rellegint Badiou, implica una lògica de la sospita; el real no és mai prou real perquè no se sospita de la seua condició de semblant, res pot testificar que el real és real sinó un sistema de ficció que representa el paper de real. La passió pel real, per tant, no pot fer altre que establir un muntatge de semblants. Es tractaria de l'anar i vindre d'una porta que obri per a tancar, encara que també podria deixar-se ajustada, guaitant a mitges l'espai del dubte, d'una part i de l'altra. Segons com es mire, els errors o equívocs de Duchamp continuen portant cua en la història de l'art més recent. Duchamp, com tants altres artistes del període de les avantguardes del segle xx, va posar en perspectiva la realitat obrint unes portes per a tancar-ne unes altres. Un moviment circular del qual, a la manera sisífica, no eixim, sotmesos com estem a conviure amb una precarietat perceptiva que, fins i tot quan ens desorienta, impedeix que desapeguem la nostra mirada de la realitat.

La inexactitud de les assercions categòriques,<sup>6</sup> segons l'entén Juan Antonio Ramírez en Duchamp, podem reconèixer-la com una de les estratègies que circumden el treball de Carlos Domingo. Des que va iniciar la seua trajectòria artística a mitjan dels anys noranta, Carlos Domingo continua recurrent a les problemàtiques de la representació per a obrir un espai d'ambigüitat perceptiva en el qual res sembla el que és, encara que tot ens sona. D'aquesta manera, l'artista camina de puntetes sobre les aparences del recognoscible, advertint de les possibles entropessades de les certeses, com un espai en estat de mutació constant, l'espai del que transcendeix i, per tant, esborra límits i cega contorns en la nostra unió a les coses. Des d'aquest lloc del dubte, l'artista traça recorreguts diversos, en els quals se succeeixen fecundes as-

<sup>5</sup> [https://elreyestadesnudo.com.ar/wp-content/uploads/2015/09/REY3\\_11-pasion.pdf](https://elreyestadesnudo.com.ar/wp-content/uploads/2015/09/REY3_11-pasion.pdf)

<sup>6</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio: *El amor y la muerte, incluso*. Ed Siruela, 1994, p. 184

sociacions de formes, materials i imatges, amb les quals continuar dubtant.

En llenços i papers, però també en escultures i fotografies, el dibuix —mitjà essencial i omnipresent en tot el seu treball— desborda la seua condició projectual primera per a situar-nos en un lloc en constant reedificació. Així, materials i formes es transfiguren i acaben mostrant aquells aspectes que queden ocults en la realitat. Parlaríem d'una realitat augmentada, en la qual les geometries perden el seu estat físic, convertides en una raó circumstancial, redefinides en dimensions naturals en què opera la subjectivació per a acabar mostrant processos d'humanització en precari; alguna cosa que ens interpel·la com a sentit i viscut. Des d'aquesta funció primera, projectual i apriorística —sense deixar de ser així en tot el procés de treball—, el dibuix deixa de representar només gràficament objectes sobre una superfície plana i es converteix en un dispositiu mitjançant el qual “el fer provoca el pensament” com el mateix artista assenyala. En aquest fer parlaríem més prompte d'una preproducció en un món sotmés a la postproducció.

«Ajuntar les cases», que no les coses —encara que Carlos Domingo fa una cosa i l'altra— és el títol d'aquesta exposició en la qual es desgrana aquest interès recurrent en el seu treball, com és la relació art(cultura)—naturalesa. Per a això, l'artista acudeix al terme del grec antic *sinecisme* que defineix el procés pel qual una sèrie de grups o poblacions, abans separats, s'uneixen formant una ciutat-estat. Amb això, fa al·lusió a la ciutat com a espai destacat de civilització, lloc de trobada i confrontació entre la realitat biològica i la cultural, entre l'individu i el ser social. De fons, sempre la ciutat com a espai per a la vida en comú i metàfora del fet de construir i construir-se, en l'aspecte individual i en el col·lectiu. Carlos Domingo ampra el concepte de *sinecisme*, a través del qual es pot parlar de condicions interdependents i creatives derivades de compartir un mateix lloc, que «animaria la producció i els

fluxos de creativitat fructífers». <sup>7</sup> Uns fluxos sobre els quals Castell crida l'atenció en entendre que estan subjectes a un domini estructural que trasstoca la seua dinàmica i significat. <sup>8</sup>

Així és com Carlos Domingo ens trau de la polleguera de Duchamp, del qual partíem, per a situar-nos en el llindar d'una casa i una altra casa, i d'una cosa i la casa. Qui no ha jugat a construir cases amb coses o fer coses amb cases? I Carlos Domingo juga de veritat, perquè per a aquest joc es val de l'art. Des de la polleguera del dubte, l'artista obri un ampli ventall de treballs que funcionen com a plaques tectòniques, de manera que unes obres sustenten unes altres creant un teixit referencial que remet de manera constant al fet de construir, d'ajuntar. I aquest seria el lloc des del qual mirar al nostre voltant, on res sembla el que és, on la realitat és el lloc en el qual edificar el dubte. A vista d'ocell, la idea de ciutat —escenari en el qual l'home ha anat construint la seua hegemonia, mirant de reüll la naturalesa com un apart inabastable—, sobrevola, incessant, el treball d'aquest artista. Dues gorres de grans dimensions en grafit i tècnica mixta sobre paper, *Custòdia I* i *Custòdia II* (2022), des de la posició privilegiada de la vigilància, marquen la distància sobre el que es veurà. Com si es tractara d'un desdeny estratègic, les gorres travessen l'espai expositiu sense una raó de ser aparent. Però ací estan, custòdies, movent-se en cercles concèntrics perquè res escape a la vista des d'un lloc de control preminent.

<sup>7</sup> MORENTE, Fran: *De la acumulación a la apropiación: una reflexión acerca del espacio público en la ciudad contemporánea*, Universitat de Vic, Vic, Catalunya, Espanya, file:///C:/Users/ijclemen/Desktop/De\_la\_acumulacion\_a\_la\_apropiacion\_una\_reflexion\_a.pdf

<sup>8</sup> Així, apunta Castell: «com que en les nostres societats la funció i el poder s'organitzen en l'espai dels fluxos, el domini estructural de la seua lògica altera de manera essencial el significat i la dinàmica d'aquells. L'experiència, en relacionar-se amb els llocs, s'abstrau del poder, i el significat se separa cada vegada més del coneixement. La conseqüència és una esquizofrènia estructural entre dues lògiques espacials que amenaça de trencar els canals de comunicació de la societat. La tendència dominant apunta cap a un horitzó d'un espai de fluxos interconnectat i ahistòric, que pretén imposar la seua lògica sobre llocs dispersos i segmentats, cada vegada menys relacionats entre si i cada vegada menys capaços de compartir codis culturals». Manuel Castell, *La era de la informació: economía, sociedad y cultura*, Alianza Editorial, 1997, Madrid, p. 505.



Kevin Lynch en *La imagen de la ciudad*, analitzant el desenvolupament urbanístic esdevingut en els anys previs a la dècada de 1960, crida l'atenció sobre el «determinisme físic».<sup>9</sup> pel qual s'entenia que la forma física no és susceptible d'incidir en la forma social del nostre entorn. D'aquesta manera, es forjarien espais que no creen ambient urbà i tindrien un impacte negatiu en l'experiència de la vida de les persones. Amb això, confrontava, a la visió objectiva dels tècnics —i podríem parlar també de la dels interessos econòmics—, la mirada antropològica de la imatge de la ciutat pe part dels qui l'usen, els ciutadans i els seus mapes mentals, a través dels quals es manifestarien les maneres de percebre, d'apropiar-se i sentir els espais urbans. D'altra banda, Javier Maderuelo en *L'espai raptat. Interferències entre arquitectura i escultura*,<sup>10</sup> parla de la ciutat com un dels temes més recurrents de l'art de la modernitat. Els motius urbans que contemplàrem en estat ruïnós en la pintura anterior al sorgiment de la modernitat, adquireixen un nou sentit en el canvi del segle XIX al XX, convertits en escenaris en els quals operen veloces transformacions. Escultura, pintura, cinema i fotografia, van seguir el rastre del *flâneur* Baudelairià, per a recrear una imatge de la ciutat en evolució constant i en

la qual s'expressarien, després, els conflictes derivats de la presència dominant de l'home sobre la naturalesa. Aquests conflictes que travessarien les reflexions de Walter Benjamin incorporant-hi «el subjecte del capitalisme»,<sup>11</sup> van posar l'art sobre la pista de les dissidències en la contemplació de la ciutat com una cosa inharmoniosa i, fins a cert punt, indesitjable. Així és com Miguel Ángel Chaves es remet a aquestes mirades creuades del paisatge urbà, «crítiques o creatives, objectives o imaginades», que no fan altre que revelar les contradiccions pròpies de la ciutat moderna, els seus valors i significats, alhora que condicionen l'apreciació que en tenen els ciutadans que, convertits en espectadors, analitzen i veuen la ciutat a partir de les seues imatges plàstiques. En les seues reflexions, seguint el deixant de Lynch, Miguel Ángel Chaves, incorpora com a motiu que cal tindre en compte «la defensa del disseny de la ciutat no sols com a ordinador o organitzador físic de les coses per a satisfer les necessitats actuals, sinó que també té a veure amb els valors i drets humans fonamentals: justícia, llibertat, control, aprenentatge, accessos, dignitat i creativitat».<sup>12</sup> Amb això, recull tres conceptes apuntats per Lynch: *identitat, estructura i significat*. Una imatge eficaç requeriria la identifi-

<sup>9</sup> LYNCH, Kevin: *La imagen de la ciudad*, Editorial GG, 2015, Barcelona.

<sup>10</sup> MADERUELO, Javier: *El espacio raptado. Interferencias entre la arquitectura y la escultura desde 1960*, Mondadori, 1990, Madrid.

<sup>11</sup> BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes*, Akal, 2005, Madrid.

<sup>12</sup> CHAVES, Miguel Ángel <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/45132/42495>



cació d'un objecte (identitat), inclouria una relació espacial de l'objecte amb l'observador i amb altres objectes (estructura) i, finalment, aquest objecte hauria de tindre un cert significat pràctic o emotiu per a l'espectador.

Des d'aquestes consideracions caldria entendre de quina manera tracten d'operar en l'espectador les obres de Carlos Domingo, al qual situa en una cruïlla especulativa, entre el *flâneur* de Baudelaire i el *badaud* de Benjamin. Per a això, Carlos Domingo introdueix la necessària perspectiva de la naturalesa; una relació amb la qual fer-nos conscients d'un buit, d'una pèrdua. Aquesta pèrdua, que es manifesta com un desviament, parlaria de la possibilitat artística de recórrer a algun objecte creat per un sistema hegemònic i distorsionar el seu significat i ús original, per a produir un efecte pertorbador. No obstant això, la conducta de Carlos Domingo no s'assenta, en el sentit estricte, en les estratègies situacionistes del concepte de *détournement* ('desviament'). El seu treball no escala directament a la ciutat, actuant de facto en el teixit urbà com un fet físic, sinó que tendeix a intervindre en un pla d'abstraccions, com a llocs previs, no subjectes a l'acció immediata. Les seues obres canvien les regles del fet de mirar i juguen a establir dubtes en l'ordre de les coses. Tenen a veure amb l'inesperat i canviant, amb el buit, tant com amb el desbordant, amb allò que no té un arrelament i es manifesta de manera fluida i, per tant, desviada.

Així és com parlariem del seu interès per abstraure la particularitat de les coses, que trobem a les cases que s'uneixen, que ens condueixen, de nou, al lloc del mudable i del dubte.

No obstant això, per a no deixar perdut l'espectador en aquest mar de dubtes, Carlos Domingo acudeix de manera recurrent a la relació amb el medi natural en el qual assenta una lògica de fonaments constructius. Des de la seua natural organicitat, les obres d'aquest artista revelen de quina manera no podrien ser apartades, no sols del mateix fet constructiu, de les seues bàsiques estructures i la seua elemental geometria, sinó del mateix fet de veure, un veure necessàriament relacional. Així és com les referències a plantes o motius vegetals (una col) conviuen amb altres elements de naturalesa artificial (un recipient). I en aquesta conjunció de coses, es reconeixen les cases, on s'erigeixen els llindars harmònics del fonament constructor, on es planteja un transvasament de formes enteses com a altres llocs.

En la sèrie *Envoltant* (2021) uns terrossos de sucre apilats, units els uns als altres sense argamassa, simulen ser un reducte defensiu o un lloc per a l'atac quan els reconeixem en la seua literalitat. No obstant això, la intervenció del carbonet que els fixa al paper, no fa altre que situar-los en un prelude de dubtes perceptius, de tal manera que passem dels terrossos de sucre als carreus i, d'aquests, de

nou als terrossos de sucre, per a advertir que hi hauria un espai d'indefinició en el qual tot allò que veiem, com a durador i ferm, es torna fràgil i trencadís. Vistos des de perspectives diverses, en una repetida crida al lloc del dubte, els terrossos de sucre-muralla ens remetent a la tectònica, a estructures geològiques primeres que emergeixen degudes a la deformació. I ací podríem parlar de certa precarietat perceptiva quan es vol anar més enllà del simple fet de veure i ens topem amb els obstacles del reconegut, com culturalment aprés. Ací sorgirien conflictes relacionals que ens conduirien inevitablement a la necessitat de desarticlar el que som enfront de la resta.

En el mateix ordre de les coses i les cases, un bol, *Torre* (2019), es transmuta en receptacle del refugi i la protecció, però també figura ser part d'un merlet, de la mateixa manera que determinats envasos de cartó ens porten a pensar en imatges d'edificis variis. *Temple, fortaleza, palau, fàbrica* (2017) incideixen en aquest mateix interès per posar de cap per avall el fet de veure les coses per a figurar cases. Delimitats sobre el paper des de perspectives i angulacions diverses, aquestes cases, que van ser coses, perden la seua identitat fixa. Els efectes del carbonet, amb les seues llums i ombres, les sotmet en un espai d'abreviació, el lloc de la inexactitud. A més del desviament de la funció habitual de les coses a les quals remetent les cases, les variacions de perspectiva i el joc d'ombres projecten en aquests treballs qualitats efímeres i enigmàtiques. Parlaríem d'una poètica del lleu i reductiu, de les accions mínimes, i això ens portaria de nou a Duchamp i als seus *ready-made* suspesos i que, apel·lant a Foucault, no es tractaria simplement d'«una simple caracterització del que som, sinó, en canvi —seguint línies de fragilitat en el present— de poder comprendre per què i com el-que-és, podria no ser més el-que-és. En aquest sentit, tota descripció ha de fer-se d'acord amb aquests tipus de fractura virtual que amplien l'espai de la llibertat, entés com a espai de llibertat concreta, de possi-

ble transformació. [...] Format per la confluència de trobades i possibilitats, en el transcurs d'una història precària i fràgil».<sup>13</sup>

Com en les obres anteriors, en els carbonets *Per l'altra porta* (2019) o *Dòric* (2019), en les impressions *Un bon desig per a la cantonada* (2017), parlaríem d'una escenificació de la matèria i els seus objectes en línies de fuga que des del pla horitzontal ascendeixen a dimensions verticals, entre la tectònica i l'estereotomia. Una volatilitat que plana en gran part dels treballs exposats i reconeixem també en escultures com *Vygotsky juga* (2017), *En la marca* (2022), *Nou trampolí o Estereotomia i colibrí* (2022). En aquestes obres, encara que apreciem un salt-assalt a l'espai, es continuen mantenint els principis estratègics que guien el treball de Carlos Domingo. El reductiu (forma), el fràgil (matèria) i l'imprecís (color) es posen d'acord, s'harmonitzen de tal manera que trobades i possibilitats criden irremeiablement a la fragilitat de les fugues del veure i, més, de l'entendre. Tot i que aquestes obres, per la seua naturalesa escultòrica, mostren una concreció més gran que la que reconeixem en els papers i impressions, parlaríem també ací de l'infralleu. Com assenyala Miguel Ángel Hernández-Navarro, «l'infralleu sempre tendeix cap a l'impossible, a la impossibilitat de partionar dues entitats (el reflex i la superfície, l'ombra i sòl, la petjada i el terreny), a la impossibilitat de mesurar les energies ('l'excés de pressió sobre un interruptor elèctric', 'la caiguda de les llàgrimes'); a la impossibilitat de deslligar el que queda d'u en un espill quan deixa de mirar-se».<sup>14</sup>

Un colibrí que perd les plomes o un cap d'ovella sense pell són part de les figures en les quals Carlos Domingo aplica l'estereotomia. Des de l'art d'elevat carreu, al de tallar fusta per a donar lloc

<sup>13</sup> FOUCAULT, Michel: *El yo minimalista y otras conversaciones*, La Marca, 1996, Buenos Aires, pp. 121-122.

<sup>14</sup> HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á.: *El archivo escotómico de la modernidad*, Alcobendas, Ayuntamiento de Alcobendas, 2007, p. 20.

a peces que s'insereixen en sistemes constructius molt senzills, mostraria la impossibilitat de particionar dues entitats, a les quals al·ludeix Miguel Ángel Hernández-Navarro. I ací de nou la insistència en el fet constructiu i en la consideració del tot com un edifici. D'altra banda, la manipulació a la qual sotmet la fusta —esborrant-hi l'in necessari i tractant-la després amb estuc i pintura blanca—, precipita aquestes figures al lloc de la indeterminació. A la manera de Brancusi, Carlos Domingo s'afanya de tal manera a estilitzar la forma, fent desaparèixer l'anecdòtic, que el resultant, en la seua expressió mínima, es converteix en una natural síntesi poètica. I ací l'essència del fet d'ajuntar obri la porta de les abstraccions, mentre que la tanca a qualsevol distracció trivial.

Amb un cactus-ocell i un ermini-persona, passem a les cols-capitells i d'aquestes a les figures infinites. Equilibris forçats, canvis de posició i perspectiva, estiraments de contorns o engrandiments de siluetes, són part dels esquers amb què Carlos Domingo planteja una espècie d'artificis amb els quals no busca enganyar l'ull, sinó espantar-lo a un endins, per a veure més enllà del simple veure de les coses i les cases. Com en el mite de Zeuxis i Parrasi, ací no sols el raïm s'uneix als ocells sinó també les mans a la cortina, revelant que allò que hi hauria darrere del fet d'ajuntar té a veure amb les altres coses que les uneix dins i que resulta transcendent fora d'aquest mirar les aparences. En la sèrie *Infinit*, carbó, grafit i aiguada sobre paper (2021-2022), una massa informe —feta amb espuma d'afaitar—, a l'entorn o sobre la qual s'insereix el color (roig, blau i verd), aconsegueix dimensions estranyes. Ací el desconegut encara subjecta la forma a la figura de l'infinit, invoca al transcendent. Parlaríem d'allò que va més enllà d'un propòsit: el de superar el límit de les coses. Per tant, en cert sentit, des del pla de les abstraccions, ens situaríem en una dimensió espiritual. Quan, amb el carbonet o el grafit, Carlos Domingo fa desaparèixer l'espuma d'afaitar dibuixant-hi la figura de l'infinit, ho fa

introduint perspectives diverses, com abans ho hem vist en altres formes i en altres coses. Des del seu estirament horitzontal, aquesta figura acaba elevant-se. Podríem parlar, en un sentit kantian, d'allò que remet al coneixement, però no al seu objecte, ni al seu contingut, o material, sinó a les seues formes apriorístiques, prèvies a l'experiència, com ho són el temps i l'espai. No obstant això, desdibuixant el pla material, Carlos Domingo trau la forma de tota lògica per a fer referència al resultat, la conseqüència o la importància d'alguna cosa que, finalment, resulta incerta i, per tant, d'impossible raonament.

Des d'aquestes consideracions, podríem entendre com Carlos Domingo ens fa perdre de vista el pla de la immanència —allò que ens subjectaria a les coses en un nivell horitzontal— per a elevar-nos al pla del transcendent —el pla vertical en el qual no hi hauria possibilitat de posar límits a les coses—. I en això estaríem, pegant voltes per a anar més enllà del lloc de la consciència, per damunt dels límits naturals que defineixen les coses. Així caldria preguntar-se com fa, Byung-Chul Han, «si hem anul·lat tota transcendència, tot ordre vertical que reclame silenci». Si la verticalitat claudica davant l'horitzontalitat. Res s'alça. Res aprofundeix. La realitat s'aplana en fluxos d'informació i de dades. Tot s'estén i prolifera».<sup>15</sup> Per tant, com proposa Carlos Domingo, una cosa que reconeixem també en *Frontera vertical* (2021), necessitaríem situar-nos en un altre pla perceptiu, en què es desdibuixen contorns i s'elevan les coses altres, fins i tot sense perdre de vista d'on venen i a quin lloc pertanyen, per a traspasar, finalment, límits dirigits cap a l'inhòspit i estrany, com un lloc lliure on ajuntar les coses i les cases.

<sup>15</sup> HAN, Byung-Chul: *No-cosas*, Taurus, 2021, Madrid, p. 68.

## Build See to create

José Luis Clemente

Curator

“Someone who perceives the world as anything except strange barely perceives it. A tension from negativity is essential to art. The imagination de-stabilizes the Same, the identity of the man. Whoever has art in mind has forgotten himself. Art creates a distance from the “I”. Forgetful of itself, it goes towards the forbidding and unfamiliar”.<sup>1</sup>

In 1927, in his Paris apartment at 11 rue Larrey, Marcel Duchamp closed a door on lifelong certainties while opening a space for doubt about the relationship of art with reality: a reality that has, since then, subjected art to all kinds of speculation. Once opened the door to reality, stripped of its guise, we can only, inevitably, cross into the gloomy bastion of the real; something that Hal Foster recognises as impossible, as just to contemplate it would blind us. Therefore, we should talk of an unachievable coming and going. An unsatisfactory repeating of the action of arrival at an inaccessible place to which the artist is bound and who, like Sisyphus, is condemned to a constant repetition, that of the final condition of an art that leads to the unavoidable burden of the

---

<sup>1</sup> HAN, Byung-Chul: *La expulsión de lo distinto* (The expulsion of the other), Herder, 2017, Barcelona, p.40.



"passion for reality".<sup>2</sup> Passion for the real is the torment of the 20th century, says Badiou, who, on the other hand, considers that "one of the glories of the century consisted of the dedication to thinking of the relationship, often obscure at first, between real violence and semblance, face and mask, nudity and disguise. We find this aspect in very different registers, that go from political theory to artistic practice".<sup>3</sup>

In *Door, 11 rue Larrey* (1927) Duchamp, adhering to a minimum degree of action, carries the logic of taking advantage of the space in his studio to an extreme of functionality. He creates a door that, leading to one space, closes and opens on another. Hung in a frame, the door shares two openings; it provides entrance and exit to two thresholds while sharing three rooms. As Daniel Naegele mentions, it seems that Duchamp showed this work to his friends and commented that the expression "a door must be either open or closed" was caught in *flagrante delicto* for inaccuracy. As Naegele goes on to note, we can talk of a concision and economy of gesture in the work of the artist who creates through an act of elimination. Where once there were two doors, now there is one. In some way it represents an absence, and does so by subtraction. With this work, Duchamp "countered with the conventional. He re-presented traditional artefacts. In them resides traditional thinking. Like the body cast, the fingerprint, the photographic negative, the door is an index of reality. It is a part of our everyday world. Reframing converts it to a coded message".<sup>4</sup>

Re-reading Badiou, the passion for the real implies, as indicated by Liora Stavchansky Slomianski,<sup>5</sup> a logic of suspicion; the real is never real enough not to suspect it of semblance, nothing can prove that the real is real except a system of fiction that represents the role of the real. The passion for the real cannot therefore do other than establish a montage of semblances. It would mean the coming and going of a door that opens in order to close, although it could also be left ajar, half showing the space of doubt from one side or the other. According to how you look at it, Duchamp's mistakes or misunderstandings continue to leave their mark on the most recent history of art. Duchamp, like so many other artists of the avant-garde period in the 20th century, placed reality in perspective by opening some doors that closed others. A circular movement that, like Sisyphus, we cannot escape, bound as we are to live with a perceptive precariousness that, even when it disorients, stops us taking our gaze off reality.

We can recognise the inexactness of categorical assertions,<sup>6</sup> as Juan Antonio Ramírez understands regarding Duchamp, as one of the strategies that surround the work of Carlos Domingo. Since he began his artistic career in the middle of the 90s, Carlos Domingo has continued to explore the problems of representation in opening a space on a perceptive ambiguity in which nothing seems what it is, even though it looks familiar. In this way, the artist tiptoes over the appearance of the recognisable, warning of the possible pitfalls of certainties, like a space in a state of constant mutation, what it transcends, and therefore erasing boundaries and blurring contours in our union with things. From this place of doubt, the artist traces different routes where fertile associations

---

<sup>2</sup> FOSTER, Hall: *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*, (The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century), Akal, 2001, Madrid.

<sup>3</sup> BADIOU, Alain: *El siglo* (The Century), Ediciones Manantial, 2005, Buenos Aires, p.68.

<sup>4</sup> NAGELE, Daniel: *La puertas y ventanas de Duchamp. Fresh widow, Bagarre d'Austerlitz, Puerta: 11 rue Larrey, la puerta Gradiva, Etant donné*, <https://revistas.unav.edu/index.php/revista-de-arquitectura/article/view/25913> RA p. 54

---

<sup>5</sup> [https://elreyestadesnudo.com.ar/wp-content/uploads/2015/09/REY3\\_11-pasion.pdf](https://elreyestadesnudo.com.ar/wp-content/uploads/2015/09/REY3_11-pasion.pdf)

<sup>6</sup> RAMÍREZ, Juan Antonio: *El amor y la muerte, incluso*. Ed Siruela, 1994, p. 184

of shapes, materials and images occur and with which we can continue doubting.

On canvas and paper, but also in sculpture and photographs, the drawing – the essential and omnipresent medium in all his work – overflows from its primary design role to position us in a place of constant rebuilding. Thus, materials and shapes are transfigured and end up showing those aspects that are hidden in reality. We could speak of an augmented reality where geometries lose their physical state, turned into circumstantial reasoning, redefined in natural dimensions where subjectification works to end up showing precarious processes of humanisation; something that addresses us as lived and felt. From this primary function, of design and deduction, the drawing ceases to only graphically represent objects on a flat surface and becomes a device through which "doing causes thought", as the artist himself notes. In this doing we should talk more of a pre-production in a world subject to post-production.

"Join the houses", not the things – although Carlos Domingo does both – is the title of this exhibition in which he threshes out the recurrent interest in his work, the relationship of art (culture)–Nature. To do so, the artist turns to the ancient Greek term "synoecism", which defines the process by which a series of groups or populations, previously separate, join together to make a city-state. With this, he refers to the city as a prominent space of civilisation, a place of meeting and confrontation between biological and cultural reality, between the individual and the social being. Fundamentally, the city always as a space for life together and a metaphor for construction and constructing yourself, individually and collectively. Carlos Domingo borrows the concept of synoecism, through which one can talk of interdependent and creative conditions derived from sharing a single space, that "would encourage the production and flowing of fruitful creativity".<sup>7</sup> Flows to which Castell calls our attention when he understands them as tied to a structural domain that disrupts its dynamic and meaning.<sup>8</sup>

This is how Carlos Domingo gets us out of Duchamp's doorframe, where we started, to place us on the threshold between one house and another, and between one thing and the house. Who hasn't played at building houses with things or making things with houses? And Carlos Domingo is a serious player, because this game uses art. From the doorway of doubt, the artist spreads open a wide range of works that function as tectonic plates, so that some works feed others to create a referential fabric that constantly evokes building, joining. And this will be the place from which to look around us, where nothing seems what it is, reality being the place where doubt is built. With a birds eye view, the idea of the city – the setting in which man has built his predominance, looking at Nature out of the corner of his eye as an immeasurable otherness – ceaselessly flies over the work of this artist. Two enormous caps in graphite and mixed technique on paper, *Custodia I* and *Custodia II* (2022), from on high set the limits to what will be seen. As if in a strategic snub, the caps cross the exhibition area without any apparent reason for existence. But there they are, guards, moving in concentric circles so that nothing escapes their sight from their pre-eminent place of control.

---

<sup>7</sup> MORENTE, Fran: *De la acumulación a la apropiación: una reflexión acerca del espacio público en la ciudad contemporánea* (From accumulation to appropriation: a reflection on public space in the contemporary city), Universitat de Vic, Vic, Catalunya, Spain, file:///C:/Users/jlclemen/Desktop/De\_la\_acumulacion\_a\_la\_apropiacion\_una\_reflexion\_a.pdf

<sup>8</sup> As Castell notes: "as in our societies function and power are organised in the space of flows, the structural domain of its logic disrupts essentially their meaning and dynamic. Experience, by being related to places, is detached from power, and meaning is more and more separated from knowledge. The consequence is a structural schizophrenia between two spacial logics that threaten to break society's channels of communication. The dominant tendency points towards a horizon of a space of flows that is interconnected and a-historic, that intends to impose its logic on dispersed and segmented places, less and less related to each other and less and less capable of sharing cultural codes". Manuel Castell, *La era de la información: economía, sociedad y cultura* (The Information Age: Economy, Society and Culture), Alianza Editorial, 1997, Madrid, p. 505.



Kevin Lynch in *The Image of the City*, analysing the urban development that occurred in the years prior to the 1960s, calls attention to "physical determinism",<sup>9</sup> by which it is understood that the physical form is not susceptible to influencing the social form of our environment. In this way, spaces are carved out that do not create an urban atmosphere and will have a negative impact on people's life experience. Through this he contrasted the objective vision of the technicians – and we could also speak of economic interests – with the anthropological view of the image of the city of those who used it, the citizens and their mental maps through which they manifest ways of perceiving, take over and feel the urban spaces. On the other hand, Javier Maderuelo in *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura* (The abducted space. Interferences between architecture and sculpture),<sup>10</sup> talks of the city as one of the most recurrent themes in modern art. The urban motifs we see in ruins in paintings before the emergence of the modern age acquire a new sense as the 19th century turns into the 20th, becoming scenes where rapid transformations are at work. Sculpture, painting, cinema and photography all follow the path of the Baude-

lairian *flâneur* to create an image of the city in constant evolution and in which is later expressed the conflicts arising from the dominant presence of man on Nature. These conflicts, which would run through the reflections of Walter Benjamin to incorporate "the subject of capitalism",<sup>11</sup> placed art on the track of dissent in the contemplation of the city as something inharmonious and, to a certain degree, undesirable. This is how Miguel Ángel Chaves refers to these diverse perspectives on the urban landscape, "critical or creative, objective or imagined", that reveal the implicit contradictions of the modern city, its values and meanings, at the same time as they condition the appreciation of them by the citizens who, turned into spectators, analyse and see the city through its plastic images. In his reflections, following Lynch's path, Miguel Ángel Chaves incorporates, as a motif to bear in mind, "the defence of the design of the city, not only as physical orderer or organiser of things to satisfy present needs, but also having to do with values and fundamental human rights: justice, liberty, control, learning, access, dignity and creativity".<sup>12</sup> With this, he brings together three concepts noted by Lynch: identity, structure

<sup>9</sup> LYNCH, Kevin: *La imagen de la ciudad* (The Image of the City), Editorial GG, 2015, Barcelona.

<sup>10</sup> MADERUELO, Javier: *El espacio raptado. Interferencias entre la arquitectura y la escultura desde 1960*, Mondadori, 1990, Madrid.

<sup>11</sup> BENJAMIN, Walter: *Libro de los pasajes* (The book of passages), Akal, 2005, Madrid.

<sup>12</sup> CHAVES, Miguel Ángel <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/45132/42495>



and meaning. An efficient image would need the identification of an object (identity), would include a spacial relationship between the object and the observer and other objects (structure) and, finally, this object should hold a certain practical or emotive meaning for the viewer.

Given these considerations, it can be understood how the works of Carlos Domingo are intended to work on the viewers, situating them at a speculative crossroads between Baudelair's *flâneur* and Benjamin's *badaud*. To do this, Carlos Domingo introduces the necessary perspective of Nature; a relationship to make us aware of an emptiness, of a loss. This loss, which shows itself as a diversion, speaks of the artistic possibility of resorting to some object created by a hegemonic system and distorting its meaning and original use to produce a disturbing effect. Nevertheless, Carlos Domingo's course of action is not rooted, in the strictest sense, in the situationist strategies of the concept of *Détournement* (diversion). His work does not take its scale directly from the city, acting *de facto* on the urban fabric as a physical fact, but rather tends to intervene on an abstract plane, as starting places, not subject to immediate action. His works change the rules of viewing and play at establishing doubts about the order of things. They have to do with the unexpected and the changing, with the emptiness, as well as with the overflowing, with the rootless, and expresses

itself fluidly, and, as such, diverted. This is how we could speak of his interest in abstracting the particularity of things, those things we find in houses that unite them, that lead us again to the place of the changeable and of doubt.

Nevertheless, for the spectator not to be left lost in this sea of doubts, Carlos Domingo turns recurrently to the relationship with the natural environment, in which he bases a logic of structural principles. From its natural organicity, the works by this artist show how they cannot be isolated, not only from their own constructive fact, from their basic structures and their elementary geometry, but from the very fact of seeing, a seeing that is necessarily relational. This is how the references to plants or vegetable motifs (a cabbage) coexist with other elements of an artificial nature (a container). And in this conjunction of things, you can recognise the houses, where the harmonic thresholds of the constructive principle are erected, where a transfer of forms understood as other places is contemplated.

In the series *Envolvente* (Enveloping) (2021) some piled-up sugar cubes, joined to each other without mortar, simulate a defensive redoubt or a place for attack when we recognise them in their literalness. Nevertheless, the intervention of the charcoal that sets them on paper only serves to situate them in a prelude of perceptive doubts, in such a way that we go from sugar cubes to

stone blocks and from there back to sugar cubes again, to realise there is a space lacking definition, where all we see as lasting and firm becomes fragile and brittle. Seen from different perspectives, in a repeated call to the place of doubt, the sugar cube-wall refers us back to the tectonic, to primary geological structures that emerge due to deformation. Here we could talk of a certain perceptive precariousness when we want to go beyond simple seeing and meet the obstacles of the recognised, as learned culturally. From here, relational conflicts arise that will lead us inevitably to the need to disarticulate what we are when faced with the other.

In the same vein as the things and the houses, a bowl *Torre* (Tower) (2019) turns into a receptacle for refuge and protection, but also appears to be part of some battlements, in the same way that certain cardboard packaging leads us to think of images of different buildings. *Templo, fortaleza, palacio, fábrica* (Temple, fortress, palace, factory) (2017) influence this same interest in turning upside down the seeing of things to represent houses. Delimited on paper from different perspectives and angles, these houses, that once were things, lose their fixed identity. The effects of the charcoal, with its light and shade, subject them to a space of abbreviation, the place of inaccuracy. As well as diverting from the normal function of things to which the houses refer, the variations in perspective and the play of shadows project in these works ephemeral and enigmatic qualities. We could speak of a poetry of lightness and reduction, of minimum action, something that takes us back again to Duchamp and his hanging ready-mades and that, calling on Foucault, is not a question of "a simple characterisation of what we are, but rather – following lines of fragility in the present – of being able to understand why and how what-it-is could no longer be what-it-is. In this sense, all description must agree with these types of virtual fracture that widen the space of freedom, understood as space of specific free-

dom, of possible transformation. [...]Formed by the confluence of encounters and possibilities, in the course of a precarious and fragile history".<sup>13</sup>

As in the previous works, with the charcoals *Por la otra puerta* (Through the other door) (2019) or *Dórico* (Doric) (2019), the prints *Un buen deseo para la esquina* (A good wish for the corner) (2017), we could speak of a staging of matter and its objects in vanishing lines that ascend to vertical dimensions from the horizontal plane, between tectonics and stereotomy. This volatility runs through a large part of the works exhibited and can also be recognized in sculptures such as *Vygotsky juega* (Vygotsky plays) (2017), *En la marca* (In the frame) (2022), *Nuevo trampolín* (New trampoline) or *Stereotomía y colibrí* (Stereotomy and hummingbird) (2022). In these works, although we can appreciate a leap into or assault on space, the strategic principles that guide the work of Carlos Domingo are still maintained. The reductive (form), the fragile (matter) and the imprecise (colour) agree, are harmonized in such a way that encounters and possibilities inevitably appeal to the fragility of the fugues of seeing and, even more, of understanding. Even though these works, due to their sculptural nature, show a greater precision than we see in those on paper and in prints, we could also speak here of the infrathin. As Miguel Ángel Hernández-Navarro points out, "the infrathin always tends towards the impossible, the impossibility of separating two entities (the reflection and the surface, the shadow and the ground, the footprint and the terrain), the impossibility of measuring the energies ('the excess pressure on an electrical switch', 'the fall of tears'); to the impossibility of detaching what remains of one in a mirror when one stops looking at oneself".<sup>14</sup>

<sup>13</sup> FOUCAULT, Michel: *El yo minimalista y otras conversaciones* (The minimalist I and other conversations), La marca, 1996, Buenos Aires, pp. 121-122.

<sup>14</sup> HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á.: *El archivo escotómico de la modernidad* (The scotomic file of modernity), Alcobendas, Ayuntamiento de Alcobendas, 2007, p.20

A hummingbird that loses its feathers or a sheep's head without skin are some of the figures in which Carlos Domingo applies stereotopy. From the art of raising stone blocks to that of cutting wood to give rise to pieces that are inserted into very simple construction systems, it shows the impossibility of separating two entities to which Miguel Ángel Hernández-Navarro referred. And here again, we have the insistence on the constructive fact and on the consideration of the whole as a building. On the other hand, the manipulation to which he submits the wood – erasing what is unnecessary and then treating it with stucco and white paint – pushes these figures to the place of indetermination. In the manner of Brancusi, Carlos Domingo strives to stylize the form, making the anecdotal disappear, so that the result, in its minimal expression, becomes a natural poetic synthesis. And here, the essence of joining opens the door of abstraction, while closing it on any trivial distraction.

From a cactus-bird and a stoat-person, we move on to the cabbage-chapters and from these to the infinite figures. Forced equilibriums, changes in position and perspective, stretching of contours or enlargement of silhouettes, are parts of the traps with which Carlos Domingo creates a kind of *trompe l'oeil*, with which he does not seek to deceive the eye, but to push it to an interior, in order to see beyond the simple seeing of things and houses. As in the myth of Zeuxis and Parrhasius, here not only the grapes join the birds, but also the hands and the curtain, revealing that what is behind the joining has to do with the other that unites them inside and that becomes transcendent outside of this looking at appearances. In the series *Infinito* (Infinite), charcoal, graphite and gouache on paper (2021–2022), a shapeless mass – made from shaving foam –, the environment in which the colour (red, blue and green) is inserted, reaches strange dimensions. Here, the unknown, the form still tied to the figure of the infinite, invokes the transcendent. We could talk about what goes beyond a purpose, if it is not that of overcoming

the limit of things. Therefore, in a certain sense, from the plane of abstractions we place ourselves in a spiritual dimension. When, with charcoal or graphite, Carlos Domingo makes the shaving cream disappear by drawing the figure of infinity, he does so by introducing different perspectives, as we saw previously in other forms and in other things. From its horizontal stretching, this figure ends by raising itself up. We could speak, in a Kantian sense, of that which refers to knowledge, but not to its object, nor to its content, or material, but to its aprioristic forms, before experience, such as time and space. However, blurring the material plane, Carlos Domingo takes the form of all logic to refer to the result, the consequence or the importance of something that, in the end, turns out to be uncertain and, therefore, impossible to reason.

From these considerations, we can understand how Carlos Domingo makes us lose sight of the plane of immanence – that which would bind us to things on a horizontal level – to raise us to the plane of the transcendent – the vertical plane, in which there is no possibility of putting limits on things. And there, we can walk around, go beyond the place of consciousness, beyond the natural limits that define things. Thus, you could ask yourself, as does Byung-Chul Han, “if we have annulled all transcendence, all vertical order that demands silence. If verticality has given in to horizontality. Nothing is raised. Nothing goes deep. Reality is levelled in the flow of information and data. Everything spreads and proliferates.”<sup>15</sup> Therefore, as Carlos Domingo proposes, a thing that we also recognize in *Frontera vertical* (Vertical frontier) (2021), we need to situate ourselves on another perceptual plane, where contours blur and other things rise, although without losing sight of where they come from and where they belong, to finally cross limits, heading towards the inhospitable and strange, as a free place to join things and houses.

---

<sup>15</sup> HAN, Byung-Chul, *No-cosas* (Non-things), Taurus, 2021, Madrid, p. 68.

De tres ramas hice una trenza, de la trenza  
una cerca y de ésta una casa. No lo hice solo,  
encontré ayuda en otros como yo. Me impuse  
a la lluvia, al frío y a las amenazas de la noche.  
Ayudé a mis vecinos y juntos olvidamos  
nuestro linaje biológico, lo digo sin pesar...  
Ahora vivimos mejor, me conozco y te conozco.  
Existe un nombre sofisticado para todo esto,  
en Atenas lo llaman *sinecis*, aunque yo para  
entenderme con los míos prefiero llamarlo

## **Juntar las casas**



**En la marca, 2022**  
Madera y estuco policromado  
155 x 48 x 38 cm







Capitel, 2022  
Carbón sobre papel  
50 x 100 cm



Capitel futuro (políptico), 2022  
Impresión hahnemühle fho rag y madera  
50 x 50 cm (5 uds.)

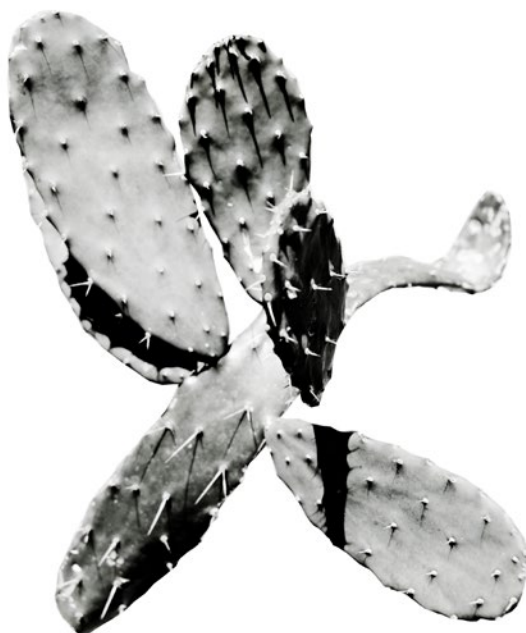






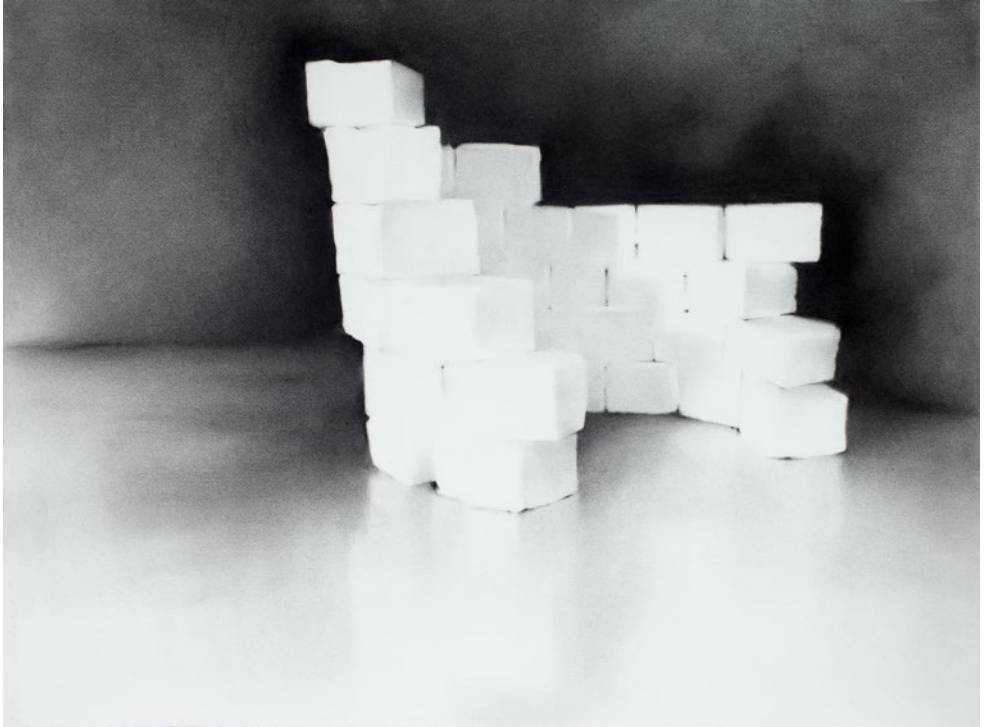
**Armiño, 2015**  
Madera, pasta de papel y pastel  
30 x 8 x 7 cm

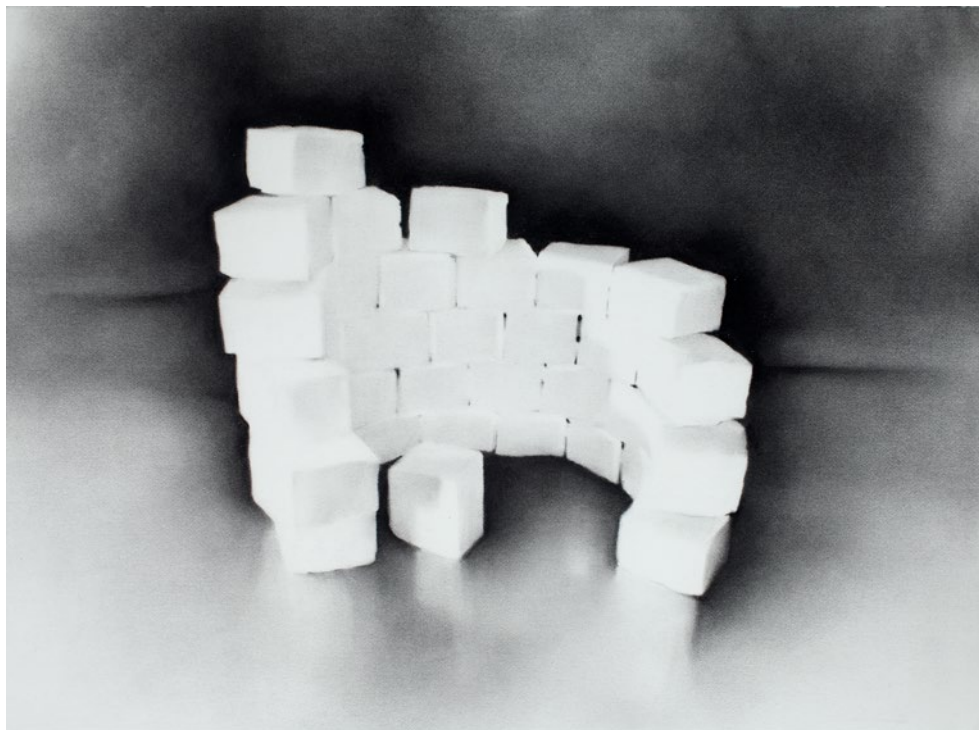
**Pájaro, 2022**  
Impresión hahnemühle fho rag  
25 x 20 cm





**Persona, 2022**  
Carbón sobre lienzo  
212 x 176 cm





Envolvente III, 2021  
Carbón sobre papel  
57 x 76,5 cm

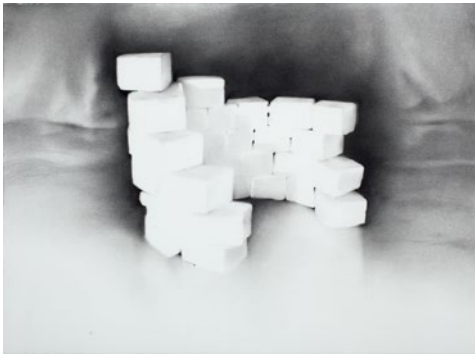
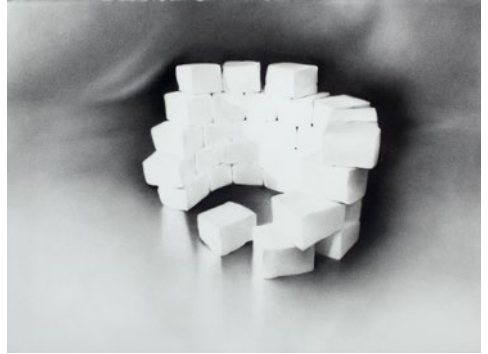
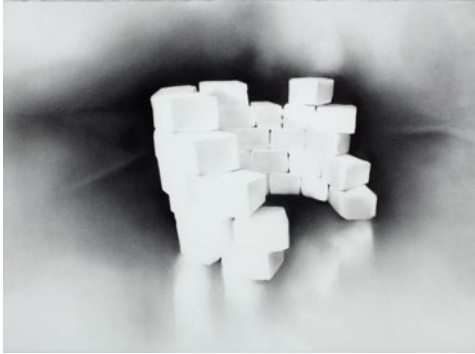
Envolvente V, 2021  
Carbón sobre papel  
57 x 76,5 cm



**Envolvente IV, 2021**  
Carbón sobre papel  
57 x 76,5 cm

**Envolvente VI, 2021**  
Carbón sobre papel  
57 x 76,5 cm

**Envolvente I, 2021**  
Carbón sobre papel  
57 x 76,5 cm



**Envolvente II, 2021**  
Carbón sobre papel  
57 x 76,5 cm

**Envolvente VII, 2021**  
Carbón sobre papel  
57 x 76,5 cm

**Envolvente VIII, 2021**  
Carbón sobre papel  
57 x 76,5 cm

**Nuevo trampolín, 2021**  
Madera, estuco policromado y grafito  
47 x 125 x 110 cm









**Custodia I**, 2022  
Mixta sobre lienzo  
215 x 212 cm

**Custodia II**, 2022  
Mixta sobre lienzo  
220 x 212 cm





Colibrí XZY, 2022  
Madera, estuco policromado y gouache  
19 x 27 x 27 cm





Corona, 2019  
Carbón sobre papel  
44 x 57 cm

Torre, 2019  
Carbón sobre papel  
44 x 57 cm





**Vygotsky juega, 2017**  
Madera, estuco policromado  
y pelota de golf  
125 x 70 x 20 cm





Por la otra puerta, 2019  
Carbón sobre papel  
44 x 57 cm

Dórico, 2019  
Carbón sobre papel  
44 x 57 cm

**Pequeño Vygotsky, 2022**  
Madera, estuco policromado  
y pelota de golf  
27 x 10,5 x 5,5 cm





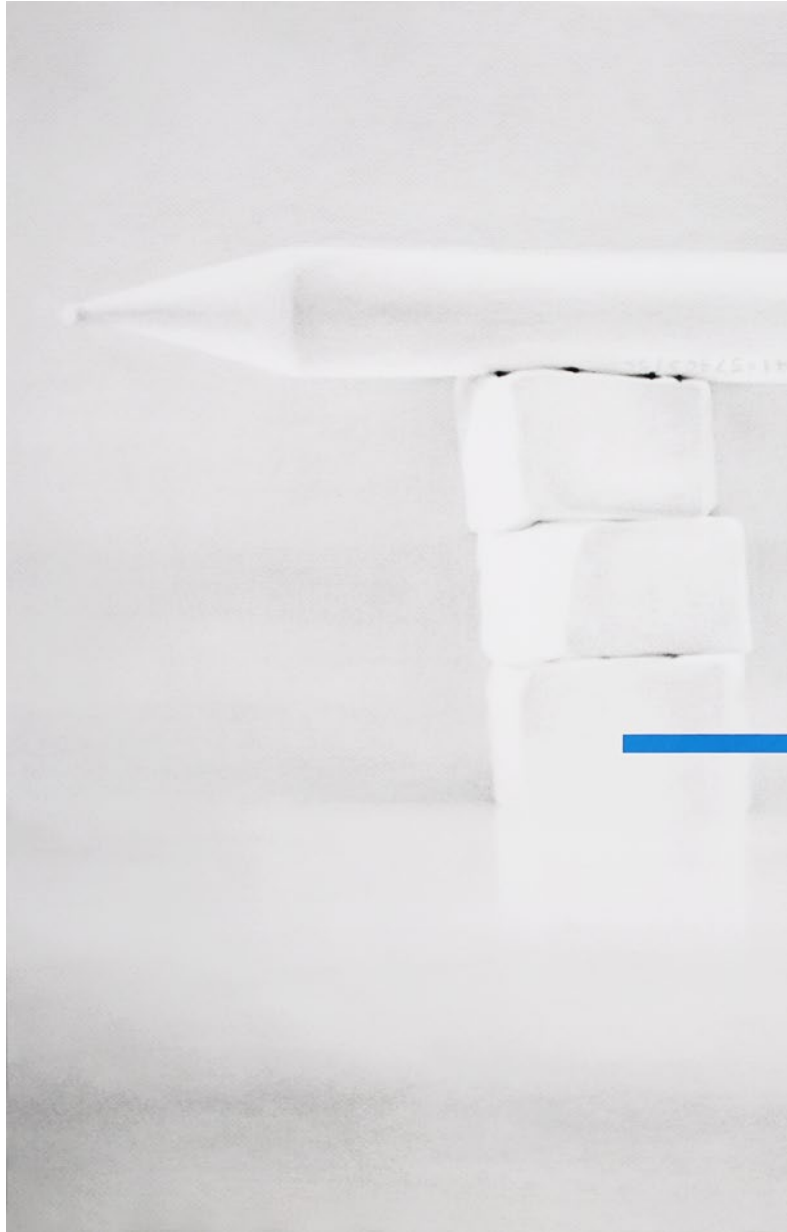


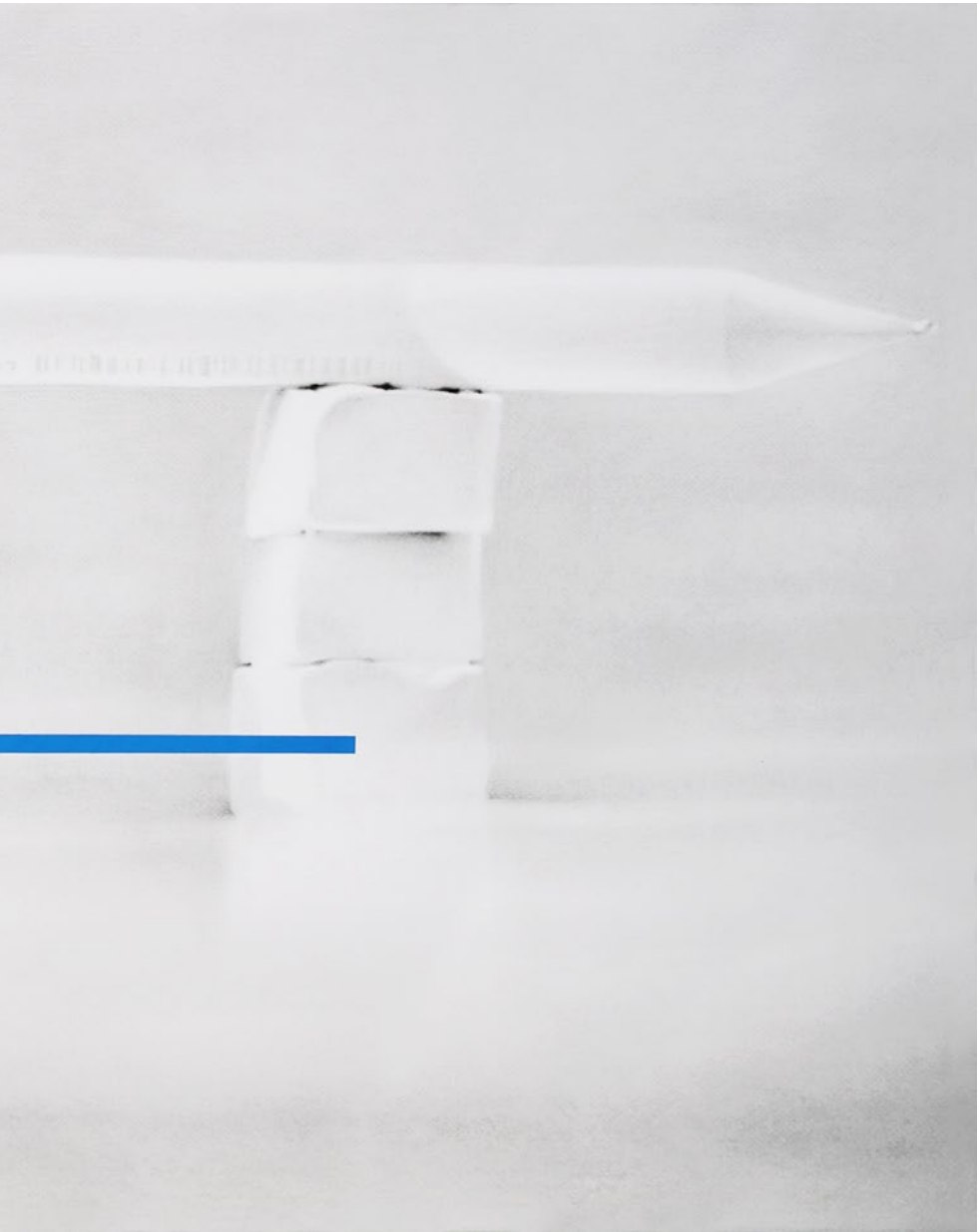
Zócalo y mar de charol, 2022  
Carbón y gouache sobre papel  
71 x 100 cm

Vellón, 2017  
Madera y estuco policromado  
121 x 40 x 20 cm







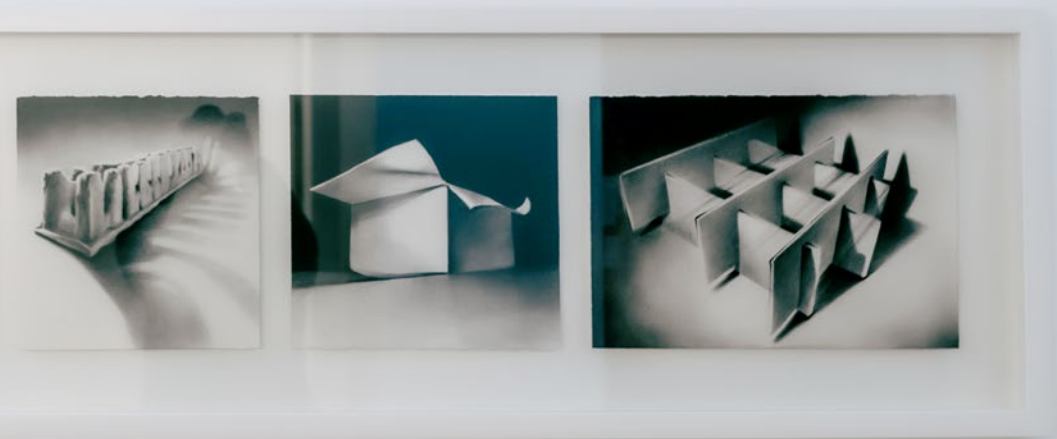


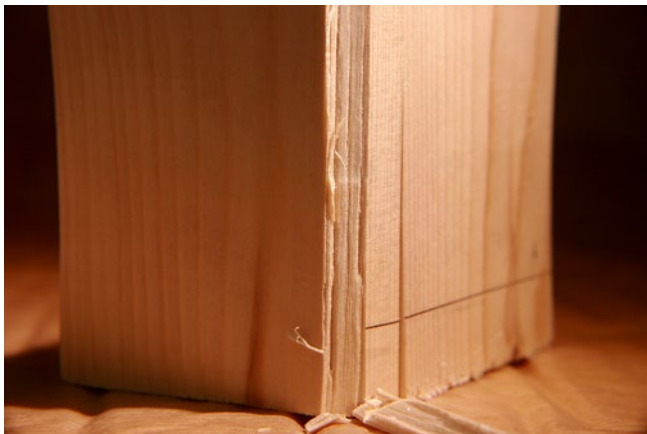
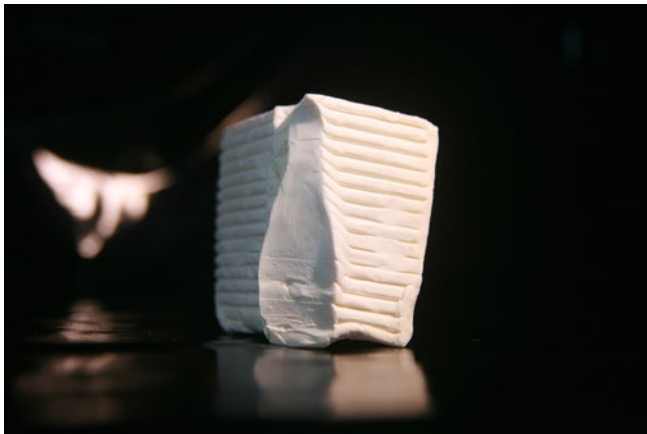
**Estereotomía y colibrí, 2021**  
Madera, estuco policromado y latón  
128 x 37 x 26 cm



**Templo, fortaleza, palacio,  
fábrica, 2017**  
Carbón sobre papel  
30 x 175 cm









Un buen deseo para la esquina (serie), 2019  
Impresión hahnemühle fho rag  
38 x 57 cm (5 uds.)





**Infinito, treinta y seis centímetros, 2021**  
Carbón y gouache sobre papel  
71 x 100 cm

**Infinito, medir su sombra, 2021**  
Carbón y gouache sobre papel  
82 x 140 cm

**Infinito, ochenta centímetros y medio, 2021**  
Carbón y gouache sobre papel  
71 x 100 cm









**Frontera vertical, 2021**  
Carbón sobre papel  
112 x 152 cm

Ababol, 2021  
Madera, estuco policromado  
y gouache  
16 x 19 x 12 cm









En otro lugar, 2022  
Carbón sobre papel  
46,5 x 57 cm

**Ese deslumbrante modo, 2022**  
Carbón sobre papel  
57 x 46,5 cm

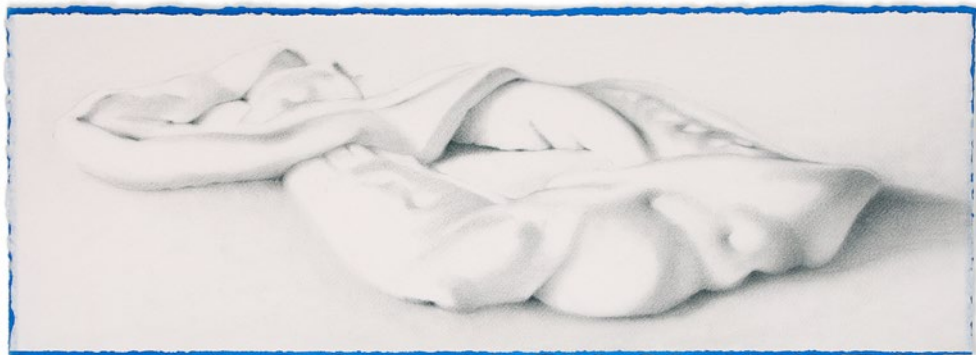








**Colibrí verde, 2021**  
Madera, estuco policromado  
y gouache  
10,5 x 27,5 x 4,5 cm





**Infinito Y** (serie CMYK), 2022  
Grafito y gouache sobre papel  
21 x 57,5 cm

**Infinito K** (serie CMYK), 2022  
Grafito y gouache sobre papel  
21 x 57,5 cm





**Infinito verde** (serie RGB), 2022  
Carbón y gouache sobre papel  
71 x 213 cm



**Infinito azul** (serie RGB), 2022  
Carbón y gouache sobre papel  
71 x 213 cm



**Infinito rojo** (serie RGB), 2022  
Carbón y gouache sobre papel  
71 x 213 cm







## Carlos Domingo

---

San Agustín (Teruel), 1969.

Artista que aborda su trabajo desde la experiencia del dibujo, practicando y ampliando la ejecución tradicional, ligada a la representación, con posicionamientos objetuales o tridimensionales. En él, se puede reconocer el interés por la relación del ser humano y la naturaleza, así como por las conexiones que de ella se derivan; los procesos de civilización que se dan en el ámbito de la cultura y que sitúan la reflexión al amparo de conceptos como lo innato y lo aprendido.

En sus obras, abundan las referencias al mundo animal, vegetal o mineral. Establece relaciones, a menudo paradójicas, con la intención de cuestionar la naturaleza de las cosas y de provocar en el espectador una mirada reflexiva y sensible.

A la práctica artística, aúna la labor docente en el Departamento de Pintura de la Universitat Politècnica de València, universidad a la que también pertenece el Centro de Investigación Arte y Entorno donde participa, tanto en proyectos de investigación, como en propuestas expositivas.

[www.art.carlosdomingo.es](http://www.art.carlosdomingo.es)

## Exposiciones individuales

---

- 2023 *Juntar las casas*. Espai d'Art Contemporani El Castell. Riba-roja de Túria, València.
- 2022 *El bostezo de las piedras*. Galería Rafael Ortiz, Sevilla.
- 2017 *Dócil*. Museo de Teruel.
- 2016 *Dazzle*. Pintura mural Juan Canales/ Carlos Domingo. San Agustín, Teruel.
- 2012 *Naturallied*. Galería Moproo, Shanghai, R. P. China.
- 2011 *Superficie de revolución*. Galería Alejandro Bataller, Valencia.
- 2010 *Preludio de una edición de fábula*. Intervención en Hotel del Carmen, Valencia.
- 2009 *Poéticas CAM*. Ses Voltes, Palma de Mallorca.
- 2007 *Você no està aquí*. Galería Valle Ortí, Valencia.
- 2004 *Vertical leve*. MUVIM (Museo Valenciano de la Ilustración y la Modernidad).  
*Carlos Domingo*. Galería Valle Ortí. Valencia.
- 2002 *Circuit d' Art Contemporani Art Visual*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.
- 2000 *La bondad de los extraños*. Centre Mariana Pineda. Burjassot. Valencia.
- 1998 *Carlos Domingo*. Galería Luis Adelantado, Valencia.  
*Todo el peso sobre mis espaldas*. Espai A. L' Ambert de Xàbia, Alicante.
- 1997 *Las aguas bajan negras*. Galería Edgar Neville, Alfafar. Valencia.
- 1996 *Carlos Domingo*. Galería Pascual Lucas Espai/ Centre Cultural Bellreguard. Valencia.
- 1993 *Carlos Domingo*. Galería José Cataluña, Santander.

## Exposiciones colectivas (selección)

---

- 2023 *ARCO'23*. Galería Rafael Ortiz, Madrid.
- 2022 *Raíces móviles*. Museo de Arte Ciudad de Juárez, México.  
*ARCO'22*. Galería Rafael Ortiz, Madrid.
- 2021 *Gráfica y entorno natural*. Phyllis Strauss Gallery, Florida, EEUU.
- 2020 *Paisaje con figuras*. Fons d'Art i Patrimoni UPV, Castellón.
- 2019 *Los ojos de la piel*. G. Francisco Oller, Puerto Rico.  
*Medio siglo que contarte*. Centre del Carme, Valencia.
- 2018 *Iconografías femeninas*. Sala Macaregua, Bucaramanga, Colombia.
- 2017 *A la manera de...* Galería Rafael Ortiz, Sevilla.
- 2015 *Sobre Paper*, Colección Tomás Ruiz. MUA, Alicante.  
*Trenzar diademas*. Galería Rafael Ortiz, Sevilla.
- 2014 *JustMad*. Galería Moproo Shanghai.  
*Papeles privados*. Instituto Cervantes de Munich, Alemania.
- 2014 *Dibujo Contemporáneo* en la Colección DKV, Salamanca / Da2.
- 2013 *Senderos de abstracción*. Fundación Museo Salvador Victoria. Rubielos de Mora, Teruel.
- 2012 *SH Art Fair*. Galería Moproo de Shanghai, R. P. China.  
*SWAB'12*. Galería Alejandro Bataller, Barcelona.
- 2011 *Cartografías*. Museo de Arte Moderno. Santo Domingo, R. Dominicana y Centro de Desarrollo de las Artes Visuales de la Habana, Cuba  
*Repensar la sociedad. Entorno al arte y el compromiso*. Fundación Chirivella Soriano, Valencia.  
*Espacio Atlántico*. Galería Alejandro Bataller, Vigo.
- 2010 *New York Art Book Fair*. El Caballero de la Blanca Luna, EEUU.  
*Arte y Salud*, Museo de Arte Contemporáneo Gas Natural-Unión Fenosa (MACUF), A Coruña.  
*Figurama*. Galería Central, Academia de Artes Banska Bystrica. Praga, Eslovaquia.
- 2009 *Homenatge a Joseph Renau*. Centre del Carme, Valencia.
- 2008 *MACO'08*. Galería Valle Ortí, México DF, México.
- 2007 Foro Sur. Galería Valle Ortí, Cáceres.
- 2006 *ARCO'06*, Madrid y *Artesantander*, Santander, Galería Valle Ortí.
- 2004 *Tempo'04 Música y Arte Contemporáneo*, G. Valle Ortí. Albacete.
- 2000 Expoarte. Galería Luis Adelantado, Guadalajara, México.
- 1999 O Guardador de Rebanhos. Galería Por Amor á Arte, Oporto, Portugal.  
*ARCO'99 Madrid, Art Miami (EEUU) y Feria Iberoamericana de Arte*, Caracas, Venezuela. Galería Luis Adelantado.
- 1998 XI Certamen Nacional de Dibujo. Fundación Gregorio Prieto, Museo de la Ciudad, Madrid.
- 1997 *Juguetes para Ícaro*. Museo Nacional de Cerámica González Martí. Valencia.
- 1995 Área. Galería Pascual Lucas Espai, Valencia.
- 1993 Asunto Privado. Galería Punto, Valencia.

## Obra en colecciones

---

Colección CAM

Colección Espai A. Lambert

Diputación de Valencia

Museo de Teruel

Ayuntamientos de Mislata, Quart de Poblet, Paterna, Meliana y Valencia

Colección Fundación Chirivella Soriano

Fondo de Arte Contemporáneo de la Universitat Politècnica de València

Colección DKV

Colección Ateneo Mercantil de Valencia

Fundación Cañada Blanch

Fundación Lázaro Galdiano

Real Maestranza de Sevilla

Universidad de Puerto Rico

Museo Nacional de Cerámica y Artes Suntuarias González Martí

Biblioteca San Miguel de los Reyes

Colecciones privadas tanto nacionales como internacionales.

## Premios

---

2005 Beca Colección CAM de Artes Plásticas

2004 Premio Senyera de Pintura

Premio VIII Bial de Escultura Meliana

Premio de Pintura Ateneo Mercantil

2003 Premio de Creación Alfons Roig

Beca ENDESA/Diputación de Teruel

2001 Beca Art Visual

Premio Certamen Artes Plásticas Milenium

2000 Premio Mostra de Joves Creadors

1999 Premio VII Bial de Pintura Quart de Poblet

Premio de Escultura Fundación Cañada Blanch

1993 Beca Biennal European Accademies of Visuals Art Maastricht

Premio XIII Bial de Escultura Paterna

Además ha participado ilustrando el libro "Fábulas y Cuentos del viejo Tíbet" edición galardonada con el Premio Nacional de Edición (Ministerio de Cultura, 2012) y Premi al llibre millor editat (Generalitat Valenciana, 2012) de la Editorial El Caballero de la Blanca Luna.







