Dionís Escorsa
El tiempo de las imágenes heredadas

El campanario (2025), en colaboración con Albert Merino. Videomapping 3D interactivo proyectado sobre una vieja acuarela.

Por Antonella Medici

«Un campanario se erige, se ilumina, se aleja, se desdibuja, se expande, se contrae, se curva, tose, se quiebra, se atomiza, se esfuma, se evapora, desaparece y renace».

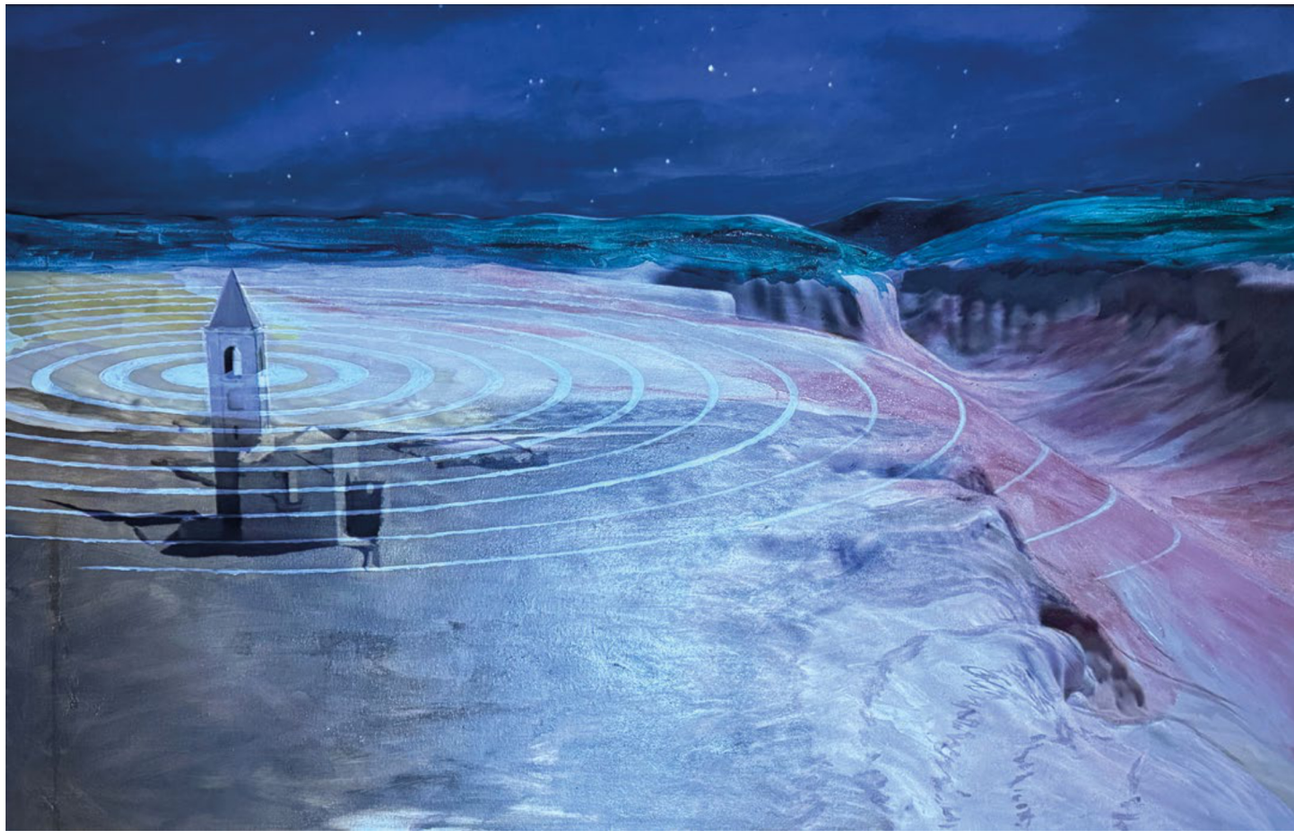
EL CAMPANARIO QUE RE-SUENA

Para Dionís Escorsa, este campanario es un motivo persistente, una imagen a la que vuelve una y otra vez, cargado de ecos y memorias. Su origen se remonta a casi un siglo atrás, cuando su abuelo homónimo —Dionís Escorsa, pintor amateur de paisajes— lo capturó en una acuarela con una vista de la iglesia románica de Tavèrnoles, un pequeño pueblo cercano a Vic. Colgada durante décadas en el comedor familiar, aquella imagen ha acompañado al artista desde la infancia como parte de su paisaje doméstico, modelando de manera involuntaria su sensibilidad visual. Hoy, Escorsa vuelve a esa pintura heredada —a su casa, a su campanario, a su atmósfera, a la mirada de su abuelo— con una mezcla de obsesión, extrañeza y necesidad de interrogación.

Tras varias décadas desplegando una práctica artística multidisciplinar que hibrida técnicas tradicionales –dibujo, pintura– con tecnologías contemporáneas –videoensayo, instalación, proyección digital–, Escorsa convoca en la exposición La campana cósmica y el lago que respira (Galería RocíoSantaCruz, 2025) una constelación de imágenes dedicadas a pensar la memoria –familiar, personal, social– como un territorio movedizo y narrativo. La muestra despliega cinco trabajos producidos en 2025: El campanario, La flor más alta, La casa que tose, Los Universos y El lago que respira en los que lo manual y lo digital conviven para reflexionar sobre los sentidos de las herencias materiales, culturales y simbólicas. Las series operan como capas superpuestas de una memoria personal y espiritual, de un legado familiar que se desmonta, muchas veces inconscientemente, mediante un ejercicio de experimentación pictórica y formal. En esta exposición, el artista consigue demoler las narrativas transmitidas sin fricción, abrir grietas en los modos convencionales de representar la memoria y revelar que toda genealogía,como construcción, puede ser revisada, reescrita y, sobre todo, desobedecida.

Movido por el deseo de revelar insólitas continuidades entre la estética burguesa finisecular y sus equivalentes digitales contemporáneos, Escorsa rescata la acuarela original pintada por su abuelo para “reactivarla” en El campanario. Este trabajo, en colaboración con el videoartista Albert Merino, consiste en proyectar un videomapping 3D sobre la acuarela original que altera la atmósfera del cuadro en tiempo real, mediante datos meteorológicos geolocalizados en el pueblo de Tavèrnoles. El proyector, enfrentado al cuadro, introduce apenas la luz necesaria para activar variaciones sutiles sin borrar la materialidad del trazo original. Gracias a una arquitectura de blueprints y diversos plugins climáticos, la pintura cobra vida: la luz se desplaza según la hora real, las sombras recorren la arquitectura del pueblo; si llueve allí, llueve en el cuadro. Tormentas, niebla o nieve irrumpen como modulaciones ambientales. De noche, la iglesia se ilumina y la luna sigue sus fases. Como culminación, las campanas recuperan su sonido, marcando las horas con un timbre que adquiere una cualidad casi espectral. Entonces, el pasado deviene presencia y tiempo presente.

Escorsa ya se había interesado por el legado finisecular de la pintura de paisaje catalana en Apariciones estelares (2023), una serie de visiones cosmológicas pintadas sobre tardíos cuadros románticos. Un paisaje de Modest Urgell, otro de Eliseu Meifren o paisajes marítimos y campestres de su propio abuelo eran intervenidos con extraños fenómenos cósmicos. Esta operación se profundiza en El problema de los Tres Cuerpos



El lago que respira (2025), en colaboración con Albert Merino. Videomapping 3D interactivo proyectado sobre pintura al óleo.

(2023), para el que Escorsa toma como referencia un paisaje de José Nogué. Aquí, una animación acelerada de tres soles orbitando entre sí se proyecta sobre una reproducción del cuadro original. Con estas apariciones estelares, el gesto se vuelve casi sacrílego: intervenir paisajes históricos, mediante pinceladas de óleo sobre la propia superficie del cuadro, supone desafiar la idealización romántica del género. Las escenas idílicas se abren a la posibilidad de la ciencia ficción.

La hibridación entre pintura y tiempo reaparece, depurada, en El campanario. Aquí, el tiempo presente se acopla al tiempo heredado. Al entrelazar el trazo centenario con la programación climática y la quietud del papel con la proyección digital la pieza se vuelve un dispositivo que indaga en la transmisión de nuestra propia memoria, mostrando que cada intento de traducción arrastra consigo pérdidas, distorsiones y estratos que el tiempo deposita. En esta fricción entre lo visible y lo sugerido se abre un espacio de potencia crítica. El cuadro deja de ser un objeto estático para volverse un emisor: fertiliza las demás piezas, irradia señales que llegan desde el campanario original ya cifradas, afectadas por el ruido del tiempo y por la mediación tecnológica. Las variaciones que produce —esas leves mutaciones de luz, clima y resonancia— no son simples efectos, sino intentos de decodificación de una existencia anterior. En El campanario, la memoria no se recupera; se reanima. Y en ese proceso, revela tanto lo que se transmite como lo que inevitablemente se pierde.

TRAS VARIAS DÉCADAS DESPLEGANDO UNA PRÁCTICA MULTIDISCIPLINAR —PINTURA EXPRESIONISTA, VIDEOARTE, CINE, INSTALACIÓN Y PROYECCIÓN DIGITAL—, ESCORSA CONVOCA EN LA EXPOSICIÓN LA CAMPANA CÓSMICA Y EL LAGO QUE RESPIRA (GALERÍA ROCÍOSANTACRUZ, 2025) UNA CONSTELACIÓN DE IMÁGENES DEDICADAS A PENSAR LA MEMORIA COMO UN TERRITORIO MOVEDIZO Y NARRATIVO.

COPIAR, DEFORMAR, NARRAR.

La flor más alta y La casa que tose

La experimentación con la dimensión temporal en la pintura es llevada a otro estadio con la serie de acuarelas La flor más alta (2025). Este trabajo parte de un gesto aparentemente simple: reproducir, con la mayor fidelidad posible, el cuadro pintado por su abuelo. Sin embargo, esa repetición inicia pronto una deriva visual: cada copia introduce pequeñas variaciones que, al acumularse, generan una secuencia narrativa. En forma de cómic ilustrado o de montaje cinematográfico, el ejercicio de mímesis y multiplicación se transforma pronto en construcción de relato; la reproducción fiel deviene ficción historiográfica. El campanario del cuadro original se estira progresivamente hasta convertirse en una torre desmesurada: un símbolo fálico y una alegoría de la voluntad de poder que estructuró aquella época —marcada por el catolicismo nacionalista, la moral burguesa y las lógicas coloniales extractivas del trabajo y la propiedad. Esta elongación fantástica, circunscrita en un paisaje de horizonte común, permite narrar la caída de esa genealogía patriarcal y su paradójica persistencia en el presente. Como una flor que, al caer, dispersa semillas, el campanario–flor señala tanto el fin de un régimen como la continuidad reactiva de sus estructuras de poder.

En medio de la serie encontramos un retrato del abuelo tocando una campana dentro de su propio campanario pintado. Para retratarlo, Escorsa toma como modelo a su padre, con lo que también se vuelve un autorretrato. Mediante esta figura del Doppelgänger se revelan los intersticios de la memoria familiar, lugares donde lo vivido se confunde con lo imaginado y donde la reconstrucción siempre es, inevitablemente, ficticia. La memoria selecciona: guarda unos fragmentos, deja caer otros; la pintura fabula: inventa aquello que falta, ilumina lo que queda en la sombra. Aunque la posmemoria, como argumenta Marianne Hirsch, se define como el recuerdo de lo ajeno,[1] en realidad toda memoria personal es una constelación de memorias heredadas. Somos también las voces de otros que nos hablaron antes de tiempo; somos sus relatos, sus silencios, sus imágenes transmitidas a través de documentos, murmuraciones familiares o historias nunca del todo completas.

La memoria —lejos de ser un simple depósito de recuerdos— es, como señala Andreas Huyssen, un proceso de construcción de sentidos desde el presente[2] y, por tanto, un ejercicio de selección, como afirma Tzvetan Todorov.[3] No se limita a recuperar un pasado intacto, sino que lo reconfigura desde el presente y lo proyecta hacia el futuro, operando siempre en tensión con el olvido, su reverso constitutivo. En La flor más alta esta dimensión se vuelve especialmente palpable: la memoria aparece como materia maleable, atravesada por fisuras, desplazamientos y deformaciones que revelan la fractura misma del cuerpo social burgués del que procede la imagen original y este linaje familiar. Desde una lectura psicoanalítica, la serie encarna aquello que Jacques Lacan situaba en el corazón de toda narración: lo perdido, lo no dicho, aquello que sólo puede emerger en forma de rodeo o ficción.[4] Escorsa trabaja precisamente en ese intersticio entre lo visible y lo omitido, dejando que las variaciones sucesivas de las acuarelas expongan orgánicamente las distorsiones y huecos que sustentan toda genealogía. No hay un pasado pleno ni unívoco al que regresar; lo que existe es una trama inestable donde la memoria se ficcionaliza a sí misma para poder seguir produciendo sentidos.

El ejercicio de apropiación estilística alcanza el paroxismo en la serie La casa que tose (2025), para la que Escorsa no solo realiza una copia del cuadro de su abuelo, sino que viaja a Tavèrnoles para pintar el campanario desde los cuatro puntos cardinales. El proceso revela un detalle inesperado: tras una restauración, la iglesia actual es un piso más baja que hace un siglo. Al corregir esa discrepancia, las ocho imágenes resultantes parecen respirar, como si la arquitectura inhalara y exhalara su propia historia. La serie prolonga, desde otro ángulo, la reflexión sobre la iglesia-campanario –ahora casa– como estructura económica, afectiva y simbólica. En sintonía con las reflexiones que Friedrich Engels desarrollaría en El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado de 1884[5], el artista sugiere que el oikos (casa) no es sólo refugio, sino también un dispositivo de organización social y de reproducción de poder que organiza vínculos, relatos y jerarquías; también, es el lugar donde se administra la memoria y se negocia la herencia. Al convertir el campanario en casa y la casa en un pequeño cosmos en expansión, Escorsa señala que la genealogía es también una arquitectura del espacio–tiempo.

1. Hirsch, Marianne, "The Generation of Postmemory", Poetics Today, 29 (1), 2008, 103–128.

2. Huyssen, Andreas, Present Pasts: urban palimpsests and the politics of memory. Palo Alto: Sandford University Press, 2003.

3. Todorov, Tzvetan, Los abusos de la memoria. Barcelona: Paidós, 2013.

4. Lacan, Jacques, Escritos 1 / por Jacques Lacan. México: Siglo XXI, 2009.

5. Engels, Friedrich, El origen de la familia, de la propiedad privada y del Estado. Madrid: Akal, 2017.

La flor más alta (2025). Serie de acuarelas sobre papel.

EN ALGUNAS OBRAS SE REVELAN LOS INTERSTICIOS DE LA MEMORIA FAMILIAR, DONDE SE CONFUNDE LO VIVIDO CON LO IMAGINADO Y DONDE LA RECONSTRUCCIÓN ES SIEMPRE FICTICIA.

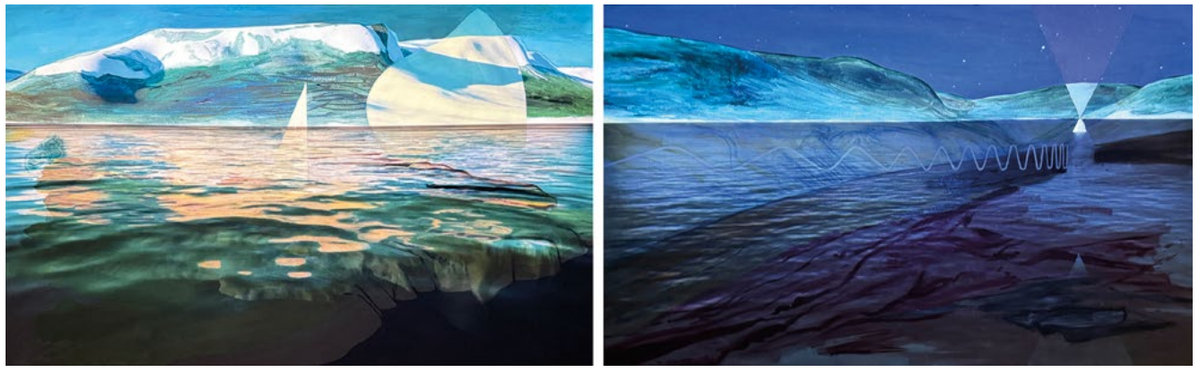
UNIVERSOS QUE SE EXPANDEN

La serie Los Universos prolonga en tres dimensiones el relato abierto en La flor más alta. El abuelo –habitante de su propio cuadro en aquella narración gráfica– reaparece aquí como espíritu que sostiene una campana-lámpara. Esta figura espectral, que emerge de otro tiempo para iluminar el camino, convierte el campanario en un faro cuya luz se proyecta a través de los tiempos y de la exposición. En otra acuarela, esa misma presencia aparece sujetando una maqueta de la casa-campanario, evocando el antiguo símbolo de origen gótico usado para representar a los potentados mecenas sosteniendo las maquetas de los edificios que habían financiado. Escorsa recoge esta iconografía y la transforma. La campana-lámpara adquiere, en las distintas secuencias, la forma con el que los cosmólogos representan la expansión primigenia del universo: una curva campaniforme, que contiene todas las galaxias, y que describe la aceleración vertiginosa del Big Bang y su posterior desaceleración, sin detener del todo el crecimiento del cosmos.

Esta geometría se convierte aquí en matriz estética y conceptual. El haz de luz que emana de la acuarela se materializa en cuatro esculturas construidas a partir de campanas de bronce, en cuya superficie Escorsa graba a punta seca la retícula del universo. Cada campana se eleva sobre un cono blanco matérico, como si un rayo de luz hubiera quedado solidificado al sostener la forma del cosmos. Si —como argumenta Hartmut Rosa— la modernidad se podría definir por la aceleración o por la velocidad como síntoma de desanclaje[6], estas esculturas operan como antagonistas de esta temporalidad acelerada, universos que condensan tiempos en expansión, colapso y retorno. Mientras El campanario hacía coexistir el tiempo presente con un tiempo heredado, Los Universos atomiza pasado, presente y futuro para componer una ficción aceleracionista donde la curva cosmológica es también una curva genealógica: una línea de transmisión que se abre, se dobla y regresa sobre sí misma cíclicamente. Estos universos también funcionan como contenedores de pulsión, espacios donde lo visible se articula con lo omitido. Finalmente, la campana deviene máquina cósmica: un instrumento que ya no sólo mide el tiempo, sino que lo curva, lo dilata y lo reescribe. En esas cavidades resonantes, lo doméstico se abre al infinito y lo íntimo se convierte en una forma de cosmología.

6. Rosa, Hartmut, Alienación y aceleración. Hacia una teoría crítica de la temporalidad en la modernidad tardía. Buenos Aires-Madrid: Katz Editores, 2016.

El lago que respira (2025), en colaboración con Albert Merino. Videomapping 3Dinteractivo proyectado sobre pintura al óleo.



EL LAGO QUE RESPIRA

Un conjunto de cuatro pinturas-proyección componen la serie El lago que respira realizada, una vez más, junto al videoartista Albert Merino. Aquí se traslada la misma metodología usada en El campanario: un videomapping 3D conectado en tiempo real a un servidor meteorológico. Pero, en este caso, la proyección se posa sobre la imagen del campanario semisumergido de Sau, ubicado a solo cinco kilómetros del campanario de Tavèrnoles. Los cuatro grandes óleos se convierten en un organismo climático: el nivel del agua sube y baja según los datos reales de la Confederación Hidrográfica, de modo que el cuadro late, oscila y respira. De esta manera, el lago se vuelve un pluviómetro expandido, una superficie que traduce en tiempo real la fragilidad ecológica del territorio. A su vez, la campana reaparece como metáfora: un emisor de mensajes que viajan desde otro tiempo y un campanario como faro que proyecta hacia el presente las señales culturales de un pasado que persiste hoy en forma de ruina. Ese eco antiguo se encarna en el campanario de Sau que —muerto ya en su dimensión espiritual, religiosa y comunitaria— asoma como un cuerpo espectral atrapado entre aguas y sedimentos.

Cada serie de la exposición es una capa del palimpsesto de la memoria, una materia que viaja entre generaciones. Aquí, Escorsa hace emerger recuerdos que no le pertenecen pero que lo constituyen, huellas que sobreviven en la textura del papel como ecos de una transmisión inevitable. Su trabajo nos revela que la memoria —sea individual, familiar o colectiva— nunca es un relato cerrado, sino un tejido frágil hecho de materiales ajenos, un coro de voces superpuestas que se responden desde distintos tiempos. En ese murmullo estratificado, el artista encuentra la posibilidad de una ficción crítica: una forma de mostrar que recordar no es conservar, sino transformar; que lo heredado no se recibe intacto, sino que renace cada vez que alguien vuelve a contarlo. —