a a a a a a
veces veces veces veces veces veces
decorado decorado decorado decorado decorado decorado
a a a a a
veces veces veces veces veces
decorado decorado decorado decorado decorado
a a a a a a
veces veces veces veces veces veces
decorado decorado decorado decorado decorado decorado
a a a a a
veces veces veces veces veces
decorado decorado decorado decorado decorado
a a a a a a
veces veces veces veces veces veces
decorado decorado decorado decorado decorado decorado
a a a a a
veces veces veces veces veces
decorado decorado decorado decorado decorado
a a a a a a
veces veces veces veces veces veces
decorado decorado decorado decorado decorado decorado
a a a a a
veces veces veces veces veces
decorado decorado decorado decorado decorado
a a a a a a
veces veces veces veces veces veces
decorado decorado decorado decorado decorado decorado
a a a a a
veces veces veces veces veces
decorado decorado decorado decorado decorado
a a a a a a
veces veces veces veces veces veces
decorado decorado decorado decorado decorado decorado
a a a a a
veces veces veces veces veces
decorado decorado decorado decorado decorado
a a a a a a
veces veces veces veces veces veces
decorado decorado decorado decorado decorado decorado
a a a a a
veces veces veces veces veces
decorado decorado decorado decorado decorado
a a a a a a
veces veces veces veces veces veces
decorado decorado decorado decorado decorado decorado
a a a a a
veces veces veces veces veces
decorado decorado decorado decorado decorado
a a a a a a
veces veces veces veces veces veces
decorado decorado decorado decorado decorado decorado

A veces decorado

Patricia Esquivias

COMUNIDAD DE MADRID

Presidenta
Cristina Cifuentes Cuencas

Directora de la Oficina de Cultura y Turismo
Anunciada Fernández de Córdova
y Alonso-Viguera

Director General de Promoción Cultural
Jaime Miguel de los Santos González

Subdirector General de Bellas Artes
Antonio J. Sánchez Luengo

Asesor de Artes Plásticas
Javier Martín-Jiménez

CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

Director
Manuel Segade

Gerente
María Aranzazu Borraz de Pedro

Gestión y Administración
Inmaculada Lizana Plaza

Colección
Mª. Asunción Lizarazu de Mesa
Teresa Cavestany Velasco
Carmen Fernández Fernández

Exposiciones
Víctor de las Heras Iglesias
Ignacio Macua Roy

Comunicación
Mara Canela Fraile
Marta Martínez Barrera
Rosa Naharro Diestro

Educación y Actividades Públicas
Pablo Martínez
María Eguizabal Elías
Victoria Gil-Delgado Armada
Carlos Granados

Biblioteca
Mª. Paloma López Rubio

Colaboradores
Gisèle Rodríguez
Pilar Álvarez
Eva Garrido
Yera Moreno

Amigos del CA2M
Inez Piso

STACION - QENDRA PËR ART BASHKËKOHOR PRISHTINË
STACION - CENTER FOR CONTEMPORARY ART PRISHTINA

Director artístico
Albert Heta

Gerencia y director de programación
Vala Osmani

Investigación y asistente de programación
Donjetë Murati

Asistentes de programación
Dasara Pula
Elmedinë Morina
Rudina Voca

EXPOSICIÓN

Comisaria
Soledad Gutiérrez

Artistas
Patricia Esquivias
Amadeo Gabino
Fernando Garrido Rodríguez
Manuel S. Molezún
Concepción Outeiriño Fernández

CATÁLOGO

Autores
Soledad Gutiérrez
Pablo Martínez
Fernando Ochoa
David Bestué
Robert Blackson

Coordinación editorial
Víctor de las Heras Iglesias
Inez Piso

Traducción
Alex Reynolds
Blink Translations

Corrección de textos
Alex Reynolds
Cuarto de Letras

Fotografías
Andrés Arranz
Lola Marazuela

Diseño gráfico
Ana Domínguez
Judit Musachs

Todas las publicaciones editadas por CA2M están disponibles para su descarga digital en www.ca2m.org

CA2M
Centro de Arte Dos de Mayo
Av. Constitución, 23
28931 Móstoles, Madrid
Tel.: +34 91 276 02 13
ca2m@madrid.org
www.ca2m.org

Stacion - Center for Contemporary Art Prishtina
Calle Zija Phristina
10000 Pristina
República de Kosovo
Tel.: +381-(0)38-222-576
Fax: +381-(0)38-544-472
info@stacion.org
www.stacion.org

Esta publicación ha sido coeditada por la Oficina de Cultura y Turismo, Dirección General de Promoción Cultural de la Comunidad de Madrid y Stacion - Center for Contemporary Art Prishtina con motivo de la exposición *Patricia Esquivias. A veces decorado,* presentada en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid del 19 de febrero al 5 de junio de 2016, y en Stacion - Center for Contemporary Art Prishtina a partir del 30 de noviembre de 2016 al 30 de enero de 2017.

Textos
Reconocimiento - No Comercial - Sin Obra Derivada.
Creative Commons 3.0 España

Imágenes
Sus autores.
Algunos derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de las imágenes de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin la autorización de los titulares del © *copyright*.

Impresión
BOCM

Depósito Legal
M-3453-2016

ISBN
978-84-451-3530-3

Agradecimientos de Patricia Esquivias
Quiero agradecer a todas las personas que me han recibido, ayudado y han participado en este trabajo. A los vecinos y porteros del 111 al 119 de Paseo de la Castellana. A David Bestué, Robert Blackson, Cristina Cámara, Carmen Gallardo, Fernando Garrido y María Artiñano, Consolación González, Guadalupe González Hontoria, Soledad Gutiérrez, Ícaro Maiterena, Pablo Martínez Fernández, Mariano Mayer, Patricia Molins, Fernando Ochoa, Concha Outeiriño, Fernando Palomar, Alex Reynolds, Cristina Rocha, Elke Stelling, Joos y Josina de Wolff. A Ferran Barenblit y todo el equipo del CA2M, a la Fundación Botín, L'apartment 22, Maud Houssais, La Residencia en la Tierra, Carlos Jaramillo y Fátima Vélez Giraldo, al Taller Mexicano de Gobelinos, a la galería Murray Guy y la galería Estrany-de la Mota. Y a mi familia.

Biblioteca virtual

Esta versión forma parte de la Biblioteca Virtual de la **Comunidad de Madrid** y las condiciones de su distribución y difusión se encuentran amparadas por el marco legal de la misma.

www.madrid.org/publicamadrid

CA2M
Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

stacion
Center for Contemporary Art Prishtina

Stacion cuenta con el apoyo de:

MINISTRY OF FOREIGN AFFAIRS OF THE REPUBLIC OF KOSOVO

MINISTRY OF EUROPEAN INTEGRATION OF THE REPUBLIC OF KOSOVO

07
Texto institucional

09
Buenos días, maestro — Soledad Gutiérrez

23
El arte del puzle — Pablo Martínez

35
La red de Patricia Esquivias — Fernando Ochoa

43
Trazos sobre el cemento — David Bestué

51
Suplantando al otro — Robert Blackson

58
Biografías

60
Obra en exposición

64
Imágenes del catálogo

La Comunidad de Madrid y Stacion-Center for Contemporary Art Prishtina tienen el placer de presentar con esta publicación el trabajo de la artista Patricia Esquivias, en el marco de su exposición en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo y Stacion, titulada *A veces decorado* y comisariada por Soledad Gutiérrez.

La obra de Patricia Esquivias aborda de manera muy personal cuestiones referentes a nuestra historia y sociedad. Como si se tratara de un estudio antropológico, la artista entrevista minuciosamente a personajes que, con sus narraciones, y mezclando fantasía y realidad, invitan a los espectadores a releer la historia de una manera apócrifa. Desde trabajos alrededor de un emblemático edificio del Paseo de la Castellana de Madrid, a la singular experiencia vital de Guadalupe González-Hontoria, pasando por la narratividad que puede surgir de las aceras de Colombia y de las decoraciones arquitectónicas rifeñas, se formula una exposición que en definitiva es un replanteamiento de los espacios públicos y domésticos, y nos hace pensar en cómo las dinámicas relacionadas con ellos se han modificado progresivamente.

Este proyecto se articula de manera clara en las diversas líneas de trabajo que CA2M y Stacion vienen desarrollando, en diferentes contextos, en torno a la dislocación que plantea el arte en su relación con la cultura popular y que han servido para consolidar a ambos centros como referentes por la coherencia de su trabajo en torno a estos temas.

De esta manera el CA2M y Stacion proponen una nueva colaboración internacional entre centros de arte que comparten una línea de trabajo cercana.

A su vez, CA2M continúa su colaboración con la feria ARCO siendo la exposición de la madrileña Patricia Esquivias un guiño a la celebración del 35 aniversario de ARCO, en un año en que el marco curatorial de la feria es el propio contexto local.

La Comunidad de Madrid y Stacion quieren expresar su profundo agradecimiento a la artista, a la comisaria, a los prestadores y a los autores de los textos del catálogo por su colaboración y predisposición para hacer realidad este proyecto.

Comunidad de Madrid

Stacion-Center for Contemporary Art Prishtina

buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro
buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro
buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro
buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro
buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro
buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro
buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro
buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro
buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro
buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro
buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro
buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro
buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro
buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro
buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro
buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro
buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro
buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro buenos días, maestro

Soledad Gutiérrez

Me quedé detrás de mis compañeros para examinar un poco la Casa que, como he dicho, estaba enclavada en el emplazamiento de mi vieja morada.

El edificio era largo y sus extremos, tomando curso, se separaban de la calle. En la parte baja del muro que estaba frente a nosotros se abrían amplísimas ventanas de pequeños y cuadrados vidrios. La construcción, de ladrillo rojo y cubierto con plomo, era muy bella y sobre las ventanas corría un friso de tierra cocida con figuras muy bien trabajadas, ejecutadas con una destreza y un vigor como jamás los he visto en trabajos modernos. El asunto del friso lo comprendí enseguida; de tal manera me era familiarmente conocido.

Apenas hube visto todo esto con una rápida mirada, cuando me encontré dentro de una sala con pavimento de mármol formando mosaico y techo de madera. La sala no tenía ventanas en el lado opuesto del río, pero sí arcadas que conducían a otras habitaciones, y en el fondo de una de ellas se entreveía un jardín. Por encima de los arcos, una gran superficie del muro estaba cubierta con alegres pinturas —me parece que hechas al fresco— de vivaces colores con los mismos motivos que el friso exterior. En aquel sitio todo era bello, sólido, maravilloso y aunque la sala no fuese muy amplia, se experimentaba en ella la agradable sensación de espacio y de libertad que una buena arquitectura da al hombre sin cuidados y que sabe usar bien su vista.

En aquel lindo emplazamiento, que supuse fuera de la sala de la Casa de los Huéspedes, tres jóvenes iban y venían. Como aquellas mujeres eran las primeras personas de su sexo que yo veía en aquella agitada mañana, las miré naturalmente, con atención, encontrándolas por lo menos tan bellas como los jardines, la arquitectura y los hombres.

Desde luego me fijé en sus vestidos. Estaban decorosamente envueltas en paños y no empaquetadas en artículos de moda [...]

Cuando nos vieron se acercaron alegremente a nosotros, y sin asomos de timidez me estrecharon la mano como si fuera un antiguo amigo que regresara de un largo viaje. Noté, sin embargo, que miraban de soslayo mi traje, que era el mismo de la noche anterior, y que distaba de darme un aspecto elegante [...]

Roberto le dio un golpecito amistoso en la cabeza y nos pusimos a comer. Los manjares eran sencillos pero muy delicados y estaban colocados en la mesa con gran elegancia.

Particularmente, el pan era muy bueno y lo había de varias clases. Desde el grueso y tostado, de miga oscura y compacta, de sabor un tanto azucarado muy de mi gusto, hasta el fino, sutil y rubio, de crujiente corteza, que yo no había visto ni comido más que en Turín.

Mientras llevaba a mi boca los primeros bocados, mi vista se detuvo en una inscripción que una palabra familiar me hizo leer completamente. Decía así:

"Huéspedes y ciudadanos: en el emplazamiento de esta Casa de los Huéspedes estuve en tiempos de la sala de conferencias de los socialistas de Hammersmith. ¡Bebed un vaso en su memoria!."

Mayo de 1962

Morris, William (2011). *Noticias de ninguna parte*.
Madrid: Capitán Swing, pp. 33-36.

En 1890 William Morris publica *Noticias de ninguna parte* (*News from Nowhere*), una utopía científica[1] escrita por entregas para *Commonweal*[2]. En ella recoge sus reflexiones, realizadas entre 1984 y 1989, sobre la sociedad socialista y plantea un viaje a la Inglaterra del futuro a través de los ojos del Huésped Guillermo, un socialista de Hammersmith que se duerme en el Londres fabril de finales del siglo XIX y despierta a comienzos del siglo XXI, donde se encuentra con una nueva sociedad que, fruto de un proceso de transformación política, ha superado el incipiente modo de vida capitalista. Este nuevo orden social se caracteriza por la fraternidad, el trabajo bien hecho, la alegría y el goce. Un modo de vida armónico cuyos pilares fundamentales son la belleza y la realización a través del trabajo artesano con el que sus ciudadanos consiguen su propia superación y realización.

Un ensayo político en el que está muy presente la pasión de Morris por las artes decorativas y la artesanía, no en vano además de activista y escritor fue arquitecto, maestro textil y fundador del movimiento *Arts & Crafts* (Artes y Artesanías). Este

1. — Así lo define Edward P. Thompson en su introducción a *Noticias de ninguna parte*.

2. — Periódico socialista británico, fundado en 1895 por la recién creada Liga Socialista. Su fundador fue el propio William Morris, que lo dirigió hasta el año 1890.

grupo aspiraba a la recuperación de las artes y oficios tradicionales; equiparándolos con las bellas artes y entendiéndolos como un medio para perfeccionar la vida cotidiana y dar un nuevo sentido al arte. Una idea que ha pervivido a lo largo de la historia, reformulándose en diferentes momentos desde Malévich en Unovis, Van Doesburg en De Stijl, o Peter Behrens en la Werkbund, hasta llegar a definir el programa de Gropius en la Bauhaus con el lema "Unión de arte y técnica"[3].

3.
—
Molins, P. (1996). "Misterio y geometría. La década de la abstracción". En *L'arquitectura i l'art dels anys 50 a Madrid*. Barcelona: Fundacio Caixa d'Estalvis y Pensions, p. 49.

El viaje onírico del Huésped Guillermo nos lleva a través de un país totalmente transformado, en el que las industrias han desaparecido, como parte de un pasado obsoleto, y han sido sustituidas por talleres donde se realizan trabajos complejos que son ofrecidos a la comunidad, con los que sus habitantes se realizan y se sienten orgullosos. Una nueva sociedad en la que las tareas son elegidas de modo voluntario y no existe el papel moneda, ni el valor de mercado. Un recorrido que nos acerca al gusto por el detalle que se materializa en arquitecturas sencillas pero sólidas, que van más allá de la funcionalidad y la apariencia a corto plazo, ricas en elementos decorativos. Construcciones en las que el papel de la artesanía y, por ende, del artesano está puesto en valor como instrumento para mejorar la calidad de vida de sus habitantes. El gusto por el trabajo artesanal y las artes decorativas es común al trabajo de Patricia Esquivias, que busca llamar la atención sobre estos elementos, tratando de revalorizarlos y recuperar su sentido en la sociedad contemporánea, reivindicando con ello el papel de las personas que los realizan, muchas veces invisibles a nuestros ojos. Y es que Esquivias utiliza "la arquitectura, la artesanía y las artes aplicadas como puertas de entrada a una ciudad que entiende como estructura"[4]. De este modo, la investigación y la práctica artística se convierten en estrategias para crear vínculos con la ciudad allí donde esté y así habitarla de modo consciente.

4.
—
Conversación con Patricia Esquivias en el proceso de preparación de la exposición *A veces decorado*.

Una forma de apropiarse del espacio, de habitarlo en el sentido lefebvriano[5], que busca convertir ese espacio vivido en un lugar; adaptarlo, usarlo, transformarlo y verter sobre él la afectividad del uso y la imaginación del habitante. Una práctica creativa que afirma la ilimitada potencialidad humana al reconocerse en la obra creada, otorgándole sus dimensiones perdidas: lo transfuncional, lo lúdico y lo simbólico. De este modo, por el habitar

5.
—
Se hace referencia a Henri Lefevbre.

se accedería al ser, a la sociabilidad, y el habitante rompería con el monólogo del urbanismo tecnocrático. Un individuo que se apropia y revindica el espacio para volver a sí mismo y reconocerse.

El espacio que describe Esquivias se caracteriza por elementos arquitectónicos cercanos que conforman su cotidiano, elementos estructurales o decorativos, en muchas ocasiones humildes, que Esquivias convierte en monumentos, prestando atención no solo a su funcionalidad sino también a las profesiones que se esconden detrás de ellos. Oficios como el de albañil, que se ha visto relegado a un segundo plano desde la consagración de la arquitectura en la época moderna, actividad de la que depende por completo. O el de ceramista, cada vez menos habitual y que fue fundamental para entender la arquitectura del Madrid de los años cincuenta, en que los arquitectos se convirtieron en patronos de las artes aplicadas y recurrían a artistas y artesanos para decorar fachadas, balcones y portales. Una llamada de atención que se realiza a través de la repetición de los motivos representados, como ocurre en las series fotográficas de portales y revocos madrileños que hacen referencia a los patrones que muestra.

Los elementos arquitectónicos cotidianos, por su cercanía, hacen que nos sintamos parte de los trabajos, que miremos con otros ojos lo que nos rodea. Una cercanía que no se circunscribe a lo geográfico, sino a la dimensión humana de su uso: lo mismo podemos hablar de una fachada madrileña que de una rifeña o una estadounidense, de una acera colombiana, de una casa gallega o de un reloj de estación alemán. Todos ellos son elementos que podrían formar parte de nuestros paseos, que invocan nuestra capacidad de observación y reivindican la importancia de elementos muchas veces secundarios o pocas veces llamativos a primera vista. Ejemplos de una arquitectura en la que no son importantes los grandes nombres, sino los oficios y el trabajo de gente anónima que los habita. Una arquitectura que en muchas ocasiones podríamos considerar tradicional (los motivos de las aceras colombianas o las casas gallegas) y que en otras responde a tendencias de un determinado periodo histórico (este es el caso de las fotografías de los portales y los revocos madrileños) y que nos llama la atención sobre fenómenos más amplios, como es el caso de los rodapiés comiéndose la arena del mural de mármol de la Castellana, que se convierte en metáfora de las construcciones turísticas comiéndose las costas españolas.

La artesanía aparece en la práctica artística de Patricia Esquivias no solo como reivindicación sino también a través de

la traducción de los lenguajes artísticos. Un ejercicio recurrente en su trabajo mediante el cual transforma (traduce) una disciplina en otra, alterando terminaciones y presentaciones, para de este modo llamar nuestra atención sobre lo mostrado, al mismo tiempo que explora sus potenciales. Así, la entrada al portal del edificio 117, del Paseo de la Castellana se convierte en un tapiz gobelino realizado en un taller artesanal de Guadalajara (México), en el que tanto los tintes como el tejido se hacen a mano. Los mosaicos del mismo edificio se convierten en joyas o los azulejos de las escaleras en libros fotográficos que podemos ojear siguiendo el orden con el que los veríamos si estuviéramos subiendo las escaleras. También las aceras de un remoto pueblo en Colombia son transferidas a papel y convertidas en dibujos. De este modo, no solo transforma los lenguajes, sino que también juega con los temas que estos utilizan, alterando las reglas establecidas tradicionalmente en cuanto a motivos y técnicas.

El viaje del Huésped Guillermo continúa a lo largo del río Támesis a través de las zonas rurales de Inglaterra; un recorrido en el que podemos observar y disfrutar la belleza de los campos de cultivo allí donde anteriormente había zonas industriales, de sus hacendosos y orgullosos habitantes y las labores que realizan conjuntamente; una oda al trabajo voluntario y satisfactorio. El relato termina cuando el protagonista, en conversación con una de sus compañeras de viaje, descubre su incapacidad e impotencia para habitar dos momentos temporales diferentes. El darse cuenta de este hecho rompe la magia del sueño, retornando el relato al Londres sucio y contaminado de finales del siglo XIX, sumido en la duda sobre los límites entre sueño y realidad, sintiendo la pérdida de sentido que muchas veces da la distancia (tanto temporal como física) a las experiencias vividas y considerando la posibilidad de que, en lugar de un sueño, hubiera experimentado una visión, si bien esta debería ser una vivencia colectiva y compartida, una sensación que parece irreal al mirar la cara de sus congéneres. Un texto en el que la tensión entre el presente y el pasado, el presente-pasado y el presente-futuro-hipotético, es continua.

Una tensión que también encontramos en la obra de Patricia Esquivias que, a través de las historias narradas, ya sea en sus vídeos, sus conferencias o las series de imágenes, nos lleva a los espectadores a habitar una temporalidad expandida donde los límites entre realidad y ficción, como ocurre en *Noticias de ninguna parte*, son difusos. Unos relatos en los que desde el presente-

futuro volvemos a un pasado, muchas veces imaginado, hipotético o soñado para entenderlo, reivindicarlo y disfrutarlo. Un viaje temporal que se plantea no desde la nostalgia, sino como un modo de reivindicar un futuro en el que el presente y el pasado conviven desde el respeto y el afecto. Una reivindicación que busca la complicidad de aquellos que reciben el mensaje, y que se basa en la creencia del potencial activo (y creativo) de las personas.

Declaro que una hermosa mañana, ya no sé exactamente a qué hora, como me vino en gana dar un paseo, me planté el sombrero en la cabeza, abandoné el cuarto de los escritos o de los espíritus, y bajé la escalera para salir a buen paso a la calle [...] Hasta donde puedo acordarme hoy, cuando escrito todo esto, me encontraba al salir a la calle abierta luminoso y alegre, en un estado de ánimo romántico-extravagante, que me satisfacía profundamente [...] Esperaba con alegre emoción todo lo que pudiera encontrarme o salirme al paso durante el paseo. Mis pasos eran medidos y tranquilos, y, por lo que sé, mostraba al caminar un semblante bastante digno. Me gusta ocultar mis sentimientos a los ojos de mis congéneres, sin que, no obstante, me esfuerce aprensivamente por hacerlo, lo que consideraría un gran defecto y una gran tontería. Todavía no había recorrido veinte o treinta pasos de una amplia plaza poblada de gente, cuando me salió ligero al encuentro el profesor Meili, una inteligencia de primer orden. Como la autoridad inconmovible, el profesor Meili caminaba con paso grave, solemne y soberano; en la mano llevaba un inflexible y científico bastón de paseo, que me inspiró espanto, reverencia y respeto. La nariz del profesor Meili era una severa, imperiosa, rigurosa nariz de águila o de azor, y la boca estaba jurídicamente cerrada y apretada. El paso del famoso erudito asemejaba una férrea ley; la Historia Universal y el reflejo de actos heroicos largamente pasados brillaban en los duros ojos del profesor Meili, ocultos tras boscosas cejas. Su sombrero parecía un soberano inderrocable. Los soberanos secretos son los más orgullosos y más duros. Sin embargo, tomado en su conjunto el profesor Meili se comportaba con gran suavidad, como si no necesitara en modo alguno hacer notar la suma de poder e influencia que personificaba y a pesar de su implacabilidad y dureza su figura me resultó simpática, porque pude decirme que los que no sonríen de forma dulce y bella son sinceros y dignos de confianza. Como se sabe, hay golfos que se

hacen los amables y buenos y tienen el espantoso talento de sonreírse cortés y gentilmente durante los delitos que cometen [...]

Si tú, querido, ponderado lector, te tomas la molestia de avanzar minuciosamente con el escritor e inventor de estas líneas por el luminoso y amable mundo matinal, no con apresuramiento, sino más bien cómoda, objetiva, llana, prudente y tranquilamente, ambos llegaremos ante la ya citada panadería con rótulo dorado, donde nos sentiremos movidos a detenernos con horror para asombrarnos de manera dolorosa de la burda jactancia y de la triste deformación a ella íntimamente vinculada de la dulce rusticidad.

Espontáneamente exclamé:

"Bastante desanimado, por Dios, puede quedarse un hombre recto en vista de tan bárbaras muestras doradas, que imprimen el paisaje en el que nos encontramos un sello de interés, avaricia, mísero y desnudo embrutecimiento de espíritu. ¿Necesita en verdad un sencillo y honrado panadero presentarse de modo tan grandilocuente, brillar y relampaguear al sol con su torpe anuncio de oro y plata, como un príncipe o una dudosa dama coqueta? ¡Que hornee y amase su pan con honor y razonable modestia! En qué clase de mundo de engaño empezamos o hemos empezado ya a vivir cuando el municipio, la vecindad y la opinión pública no solo tolere, sino que al parecer desdichadamente incluso ensalza aquello que ofende a todo buen sentido, a todo sentido de la razón y del agrado, a todo sentido de la belleza y de la probidad, aquello que se jacta de manera enfermiza, que se otorga un ridículo prestigio de barrio bajo."

Walser, Robert, (1996). *El paseo* [*Der Spazieregang*].
Madrid: Siruela, pp. 9-19.

Como Robert Walser en *El paseo*, Esquivias presta especial atención a las personas. Por un lado, a los espectadores a los que dirige sus narraciones: con los que busca establecer contacto, comunicarse y a los que intenta transmitir ese gusto por las cosas bellas, tratando de convertir el relato en visión, en vivencia compartida. Por otro, a las personas que forman parte de sus historias. El mundo que describe está habitado por hombres y mujeres de diferente condición que se cruzan en su camino y que, de alguna manera, llaman su atención; provocándole un deseo por detenerse y disfrutar de su presencia y su existencia como una manera de

acercarse a la historia y entender el momento que describe. Un ejercicio en el que mira al mundo que la rodea, asumiendo que hay alguien detrás de aquello que investiga o persigue y que ese alguien tiene mucho que aportar. Estas contribuciones hacen que el trabajo presentado sea, en muchas ocasiones, una suerte de ejercicio coral que no existiría sin la fascinación por esas personas que aportan la dimensión humana del mismo. Al igual que los elementos arquitectónicos y decorativos se convierten en monumentos, el interés por la vida de los otros deviene fascinación: personas a primera vista normales, casi invisibles, se convierten en protagonistas de las historias que escuchamos o miramos. De este modo, el trabajo de Esquivias nos acerca a otras realidades, obligándonos a cuestionar nuestra forma de mirar no solo al mundo material que nos rodea, sino también a las personas que nos cruzamos en nuestros caminos. Cada uno de ellos esconde una historia digna de ser escuchada. En este sentido, Esquivias se convierte en narradora de la experiencia. Un relato en el que muchas veces se transluce el deseo y, por qué no decirlo, la frustración porque el tiempo en el que vivimos no reconoce la calidad de los trabajos artesanos y los oficios tradicionales, bien hechos. Tratando de lograr ese reconocimiento a través de la creación de canales de comunicación con los espectadores y que, de este modo, puedan participar de las historias que ella nos cuenta, haciéndolas también nuestras. Una apropiación que nos llevaría a apreciar y disfrutar de esa belleza cotidiana.

La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que han bebido todos los narradores. Y entre aquellos que escribieron historias, son los grandes quienes con su escritura menos se apartan del discurso de muchos narradores anónimos. Entre ellos, por lo demás, hay dos grupos que por cierto están compenetrados entre sí de muchos modos. Y la figura del narrador adquiere su plena corporeidad solo para aquel que a ambos los tenga presentes. “Cuando alguien realiza un viaje, puede contar algo”, reza el dicho popular, y se representa al narrador como alguien que viene de muy lejos. Pero no es con menor agrado que se escucha al que habiéndose ganado honestamente su sustento, permaneció en el pago y conoce sus tradiciones e historias. Si se quiere hacer presentes a estos dos grupos en sus representantes arcaicos, uno estará encarnado por el campesino sedentario y el

> otro por el marino mercante. De hecho, ambos modos de vida han producido en cierta medida sus propias estirpes de narradores. Cada una de estas estirpes preserva algunas de sus peculiaridades aún siglos más tarde [...] Si campesinos y marineros fueron maestros ancestrales de la narración, el estamento artesanal fue su escuela superior. En ella se combinaba la noticia de la lejanía, tal como la traía a casa el que mucho ha viajado, con la noticia del pretérito que se confía de preferencia al sedentario [...]
>
> El narrador toma lo que narra de la experiencia; [de] la suya propia o la referida. Y lo convierte a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia.
>
> Benjamin, Walter (2008). *El narrador*.
> Santiago de Chile: Ediciones metales pesados, pp. 61 y 65.

Estas historias son fruto de un trabajo de investigación marcado por los encuentros fortuitos, que se convierten en método y que, muchas veces, hacen que el proceso se desarrolle por caminos inesperados. Esta forma de trabajar implica un tipo de investigación artística que solo existe al ser contada y en la que la formalización y el objeto de estudio son secundarios, ya que dependen del propio proceso y de cómo se vayan entrelazando todos los elementos que la componen. Así, podríamos decir que el trabajo de Esquivias se caracteriza por la posibilidad de transformación. Estamos hablando de investigaciones que por su carácter orgánico y complejo nunca terminan; siempre es posible que aparezca una nueva pista, un nuevo personaje que creen la necesidad de que exista un segunda parte, una segunda versión que nos lleve a una nueva lectura de la misma. Un potencial que, unido a esa temporalidad expandida de la que hablaba al principio, dota al propio trabajo de un carácter condicional que hace que además de presentarnos historias, plantee, de modo sutil, cuestiones a la propia historia y a los mecanismos que la legitiman; a la sociedad contemporánea y a sus contradicciones, y a nosotros mismos, que nos encontramos ante la necesidad de cuestionar nuestros parámetros y creencias.

El ejercicio de transmisión que implica la comunicación se traduce en el "mostrarse" de la propia Esquivias que hace de la presencia, del estar ahí a la hora de narrar la experiencia vivida,

un eje fundamental de su trabajo. Una narración que construye de diferentes maneras:

- El formato conferencia, en el que ella presenta en primera persona sus reflexiones e investigaciones sobre los diferentes temas. Una presentación única, que también implica la presencia de los espectadores y en la que la relación entre ambos es directa.
- Los vídeos, que hablan de la imposibilidad de estar ahí de forma continuada, de acompañar al espectador y que reemplazan ese momento único de la conferencia. Un relato animado en el que Esquivias busca reproducir la conferencia y establecer de algún modo esa comunicación con los espectadores.
- Las series fotográficas, en las cuales dirige nuestra mirada a pequeños fragmentos de realidad, dejando puertas abiertas a nuestra imaginación, como si todavía estuviéramos ante una fase previa de la investigación, como si quedaran cosas por descubrir y, por lo tanto, todas las posibilidades estuvieran abiertas.
- Y los objetos, elementos únicos que forman parte del todo y que generalmente hacen referencia a un aspecto concreto de la historia; podríamos decir que estos constituyen una frase dentro de la narración; pequeños versos dentro del todo.

En todos los casos Esquivias nos acompaña a través de la edición, enfocando no solo aquello que nos rodea, sino también a las miradas que la acompañan: los porteros que la dejaron entrar en los portales, los vecinos que al conocer su interés le hablaron de sus propios portales o la persona que le contó cómo era este antes de la última reforma. Estas personas se convierten en partícipes de la narración.

Walter Benjamin hace referencia al artesano como la "escuela superior" de la narración, ya que en él se unen los relatos tanto de la lejanía como del pasado. Una actividad que, por lo repetitivo y mecánico de sus tareas (y volvemos a la repetición en los patrones), le lleva a un estado de relajación y disposición que se abre sin reservas a la narración, generando un tiempo de escucha imprescindible para la comunidad narrativa. Un artesano que la modernidad relega a un segundo plano (en gran parte debido a la urgencia de la información y al desarrollo técnico en la transmisión) y que Patricia Esquivias admira y reivindica.

Un artesano que en nuestra sociedad contemporánea podríamos entender de la manera que lo hace Richard Sennett: "La artesanía nombra lo duradero, el impulso básico humano, el deseo de hacer un trabajo bien por su propio bien. La artesanía deja mayor huella que la mano de obra cualificada; facilita al ordenador, al médico y al artista; la educación mejora cuando se desarrolla desde la artesanía así como la ciudadanía. En todos estos campos, la artesanía se centra en criterios objetivos, en la cosa en sí misma [...] Todo buen artesano realiza un diálogo entre las prácticas concretas y el pensamiento; este diálogo se convierte en hábitos, y estos establecen un ritmo entre la solución y el hallazgo de problemas"[6].

En este sentido, podríamos considerar a la propia Esquivias como artesana de la narración y a su trabajo como artesanía del relato. Y es que: "solo podremos alcanzar una vida material más humana si logramos comprender cómo se hacen las cosas"[7].

6.
—
Sennett, R. (2009). *The Craftsman* Londres: Penguin Books, p. 9.

7.
—
"We can achieve a more humane material life, if only we better understand the making of things". *Ibid*, p. 8.

el el el el el el
arte arte arte arte arte arte
del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle
el el el el el
arte arte arte arte arte
del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle
el el el el el el
arte arte arte arte arte arte
del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle
el el el el el
arte arte arte arte arte
del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle
el el el el el el
arte arte arte arte arte arte
del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle
el el el el el
arte arte arte arte arte
del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle
el el el el el el
arte arte arte arte arte arte
del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle
el el el el el
arte arte arte arte arte
del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle
el el el el el el
arte arte arte arte arte arte
del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle
el el el el el
arte arte arte arte arte
del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle
el el el el el el
arte arte arte arte arte arte
del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle
el el el el el
arte arte arte arte arte
del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle
el el el el el el
arte arte arte arte arte arte
del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle
el el el el el
arte arte arte arte arte
del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle
el el el el el el
arte arte arte arte arte arte
del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle
el el el el el
arte arte arte arte arte
del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle
el el el el el el
arte arte arte arte arte arte
del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle del puzle

¿Cuál es la función del arte hoy en día?
a) Recordar que todo es viable.
b) Recordar que todo es viable.

¿El arte debe ser político o poético?
a) El arte no "debe" ser nada.
b) El arte puede ser político y poético.
c) La función del arte es recordar que todo es viable.

Patricia Esquivias responde a Victoria Gil-Delgado en "5 artistas/5 preguntas", en *Lecturas para un espectador inquieto.*

Quizá se olvide con demasiada frecuencia que todo es posible, que a pesar del imperante "no hay alternativas" de la gubernamentalidad neoliberal siempre existe la posibilidad de escoger entre diversas opciones para solventar los problemas, para salir de dificultades o simplemente para vivir. Se olvida, quizá con demasiada frecuencia, que no existe solamente una forma de hacer las cosas, de mirarlas, de contarlas. En este contexto, como apuntaba no hace mucho tiempo Patricia Esquivias, se torna necesario que el arte adopte como una de sus funciones principales la de recordar que todo es viable. Y que, respondiendo a esa función, este además sea al tiempo tan poético como político. Que posea la capacidad de activar el sensorio de los espectadores al tiempo que los sacuda y despierte en ellos cierta capacidad aletargada de imaginar otros mundos posibles. Otros mundos en los que todo sea viable, al menos tanto como en este.

Empiezo a escribir estas líneas tras ver la última versión de *Folklore #3*, vídeo perteneciente a la serie que con el mismo nombre ha ocupado buena parte de la producción de Patricia Esquivias desde 2006. Los cuatro *Folklore* —que son muchos más si contabilizamos las versiones en las que cada uno de ellos se ha multiplicado— componen un conjunto de vídeo-relatos en los que la artista entreteje de forma irónica acontecimientos fundamentales para la construcción del relato oficial de la historia de España con otros aparentemente anecdóticos aunque relevantes para la memoria colectiva. Mediante la utilización interesada de figuras de la cultura popular extraídas de la prensa del corazón y los medios, cuyas biografías se entremezclan, como en la mayoría de sus vídeos, con dichos, refranes y canciones así como con sus propias historias personales, Esquivias abre grietas en la construcción de cualquier discurso monolítico, haciendo patente

que la justificación empírica de todo discurso no solo es *viable*, sino legítima: desde la relación de Felipe II y Julio Iglesias (*Folklore #2*) a la de Jesús Gil y la ruta del bakalao (*Folklore #1*). Con esta operación aparentemente ingenua, Esquivias perfora el decorado sobre el que se escribe la historia con sus realidades nacionales y esencias identitarias y revela con ello la construcción ideológica que se oculta tras esa tela cuidadosamente pintada.

En *Folklore #3* relata la historia de un viaje (o varios) realizados por ella a Galicia (noroeste de España) y Nueva Galicia (oeste de México) en un ejercicio de búsqueda de los paralelismos entre ambos lugares, su historia, las migraciones que los conectaron, sus costumbres, habitantes y arquitecturas. Uno de los elementos sobre los que pivota el vídeo es el concepto legal de "derecho de vuelo", presente en la política de ordenación urbana gallega, según la cual se otorga a los propietarios la posibilidad de ampliar los metros de planta de sus casas en las plantas superiores, de tal modo que estas "vuelan" sobre las inferiores, dejando una cornisa entre la planta baja y las superiores, lo que configura tímidos perfiles de pirámides escalonadas invertidas que jalonan el paisaje o, si se prefiere, champiñones que se dispersan por el campo. El derecho de vuelo es identificado por Esquivias con cierta capacidad de esperanza del pueblo gallego, como si en la legislación se pudiera contener la idiosincrasia de unas gentes que aspiran a progresar, tanto en el tamaño de sus casas, como en las condiciones materiales de su existencia. Este deseo de progreso —espacial y material— daría como resultado en la teoría de Esquivias la colonización de un nuevo territorio: "Nueva Galicia". Y es que el progreso en la modernidad estuvo en buena medida identificado con estas dos cuestiones: por un lado la ampliación de territorios mediante la colonización y, por otro, la esperanza de un mejor mañana aún por conquistar, no en vano "hay tanto deseo en la espera como espera en el deseo".

En la última versión del vídeo la voz de Patricia nos informa de que se trata de "la sexta o séptima" que hace, y con ello pareciera que se arrogara a sí misma un "derecho de vuelo" como permanente posibilidad de volver a empezar su relato sobre los mismos cimientos. Identificada con aquella Juana la Loca que inaugurase una Nueva Galicia, Patricia confiesa que: "hacer una nueva versión de algo es muy difícil", y es que, como ya ha apuntado en otros de sus trabajos, la historia de la colonización no ha sido tan sencilla

como se cuenta, ni la relación de España con "sus" territorios de ultramar tan fraternal. Hacer una nueva versión de un vídeo es laborioso, pero también lo es iniciar un proyecto civilizatorio como otra versión de Galicia, o España. Por otro lado, explicitar que lo que el espectador está viendo es la séptima versión del vídeo es algo más que un gesto de naturalidad de la artista; es una afirmación política de la duda, como si estuviese reivindicando un conocimiento encarnado que pasa por su cuerpo, por su voz vibrante llena de errores, tropiezos y balbuceos, ahondando así en una ciencia y política "de la interpretación, de la traducción, del tartamudeo y de lo parcialmente comprendido", tal y como la describiera Donna Haraway en su texto sobre los conocimientos situados y el feminismo[1]. Así, la séptima versión de *Folklore #3* es algo más que una nueva edición revisada, es la acción de reescribir con naturalidad la historia y en ese hacer mostrarla quebrada, incapaz de representar la verdad incontestable de los hechos. Pero en esta acción, además, Patricia Esquivias renuncia a la naturaleza autónoma propia de la obra de arte culta, puesto que esta aparece ante el espectador como inestable, circunstancial. No solo en el discurso que enuncia el vídeo impera el balbuceo, sino que la propia forma aparece agrietada ante el espectador, por inacabada, ya que está continuamente renegociada no solo por las cuestiones que atañen a su productora, sus deseos, vacilaciones y variaciones —lo que no sería más que una vuelta de tuerca de la relación autor-obra de la modernidad—, sino que al poner en evidencia la contingencia del trabajo, revela lo coyuntural de la obra, su carácter efímero, su naturaleza oral, *folkloral*[2]. En sí misma se convierte en una obra performativa en donde la iteración en esta ocasión en vez de insistir en el relato existente, y por ello en la afirmación, quiebra reiteradamente el modelo anterior, convirtiéndose así en una réplica infiel de sí misma. Nada es permanente ni estable, sino circunstancial y frágil; lo único que permanece es el cambio perpetuo de los relatos y de las teorías.

1. — Haraway, D. (1995). "Conocimientos situados: La cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial". En: *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, p. 336.

2. — Vincent Meessen, en un texto inédito titulado *Un art sans qualité*, analiza las diferencias entre el relato que construye la disciplina de la historia y el relato oral propio del saber del pueblo. En este sentido, la partícula "lore" de folk-lore alude a este saber, siendo el significado de "folk" pueblo.

Knock, knock, knock... Do you remember when your building was looking more like this?

La realidad es un constructo ideológico que actúa a modo de ficción naturalizada, en donde se presentan como verdaderos

relatos históricos que hacen tolerables algunas realidades sociales que fuera de esa escenografía devendrían inaguantables. Dentro de esa construcción naturalizada, la realidad material cumple un papel esencial en la regulación de subjetividades y cuerpos, así como sus comportamientos con relación al concepto de normalidad. Tanto en su serie *Folklore* como en otros trabajos más recientes, como el que centra la exposición en CA2M *111-119 Generalísimo/Castellana* (2014), Esquivias ofrece una reflexión sobre los efectos de la ideología en la vida cotidiana o, más bien, cómo esta toma la forma de refranes, dichos populares, figuras conocidas y en el plano de la cultura material configura fachadas de edificios (*Folklore #3*), construye pabellones nacionales y museos (*Folklore #4*), reforma estaciones de metro (*The Future Was When?*) o decora portales (*111-119 Generalísimo/Castellana*). Con estas operaciones, se reta a los espectadores a superar la estructura ideológica impuesta que sostiene la realidad naturalizada, así como su entramado social, e invita a observar su entorno con una mirada renovada, más sensible hacia los pequeños detalles y por tanto más crítica. En el caso de *111-119 Generalísimo/Castellana* sobrevuela todo el relato la experiencia material del mundo que infería a sus habitantes aquel edificio de elite franquista sito en el actual Paseo de la Castellana, otrora Avenida del Generalísimo. Aquel inmueble, a solo unas manzanas del estadio Santiago Bernabéu, construido al término de la década de los cincuenta, sirve de ejemplo de la política urbanística del régimen tras los planes de estabilización y liberalización de la economía, que culminarían en la década de los sesenta y que iniciarían el modelo económico basado en la burbuja especulativa del ladrillo que alcanza nuestros días. En el Paseo de la Castellana, el régimen erigirá la escenografía de un país internacional, en el que aparece la *american way of life* como clara evidencia de que cierta construcción ideológica del mundo se materializa en la realidad cotidiana. No en vano en 1957 se constituye el primer Ministerio de la Vivienda del Estado español, encabezado entre 1957 y 1960 por José Luis de Arrese, a quien se atribuye la famosa sentencia "queremos un país de propietarios y no de proletarios". La vivienda en propiedad se convierte en una preocupación de primer orden para los españoles, hasta tal punto que dos de los relatos fílmicos de mayor repercusión de la época se refieren al asunto: *El inquilino* (1957), de José Antonio Nieves Conde, y *El pisito* (1959), de Marco Ferreri. En ambas películas se trasluce no solo que la vivienda es la mayor de las preocupaciones de los españoles, sino también el

modo en que la experiencia material del mundo configura tanto la subjetividad política como la identidad personal. Ser propietario o inquilino determina una forma de existencia y el tipo de construcción en la que se habita fija un tipo de experiencia sensible. Ya Pier Paolo Pasolini en *Cartas luteranas* otorgaría a la realidad material doméstica una importancia capital, cuando, partiendo de su propia experiencia, afirmara que son precisamente estos "fenómenos materiales de la condición social" los que conforman al individuo. Así, cada uno de los elementos constructivos del edificio del Paseo de la Castellana 111-119, erigido como escenario del progreso, es una imagen que se convierte en signo lingüístico para quien lo habitara. En sus cartas Pasolini narra al joven de origen napolitano Genariello cómo el primer recuerdo que guarda de su existencia es el de una cortina, que le "aterroriza y angustia: pero no como algo amenazador, sino como algo cósmico. En aquella cortina se comprendía y toma cuerpo todo el espíritu de la casa en que nací. Era una casa burguesa, en Bolonia"[3]. Del mismo modo que, a modo de pedagogía desarticulada, una cortina mostraba a Pasolini el mundo burgués donde había nacido y sus reglas, los edificios construidos por el régimen para sus elites debían configurar algo más que un simple espacio donde encontrar cobijo: eran los signos externos de un programa de construcción de clases, de conformación de realidades que aún llega hasta nuestros días.

3.
—
Pasolini, P. P. (2010). *Cartas luteranas*. Madrid: Minima Trotta, p. 37.

Llegar a casa en los cuarenta, cincuenta, sesenta y setenta, en Madrid, a veces decorado es el título de una serie de fotografías de Esquivias de portales de esa época, imágenes que pretenden capturar la esencia de un tiempo que se escapa, en la que el ornamento tenía una función de distinción y por tanto de configuración de modos de estar en el mundo, lugares que "a veces" y solo a veces estaban decorados. Es la ideología que toma forma en cada uno de los azulejos de cada uno de los portales, en cada tesela. Son los azulejos de los portales del barrio de Chamberí y del Paseo de la Castellana de Madrid, pero también los que Patricia Esquivias encuentra y recoge en las fachadas de sus viajes a Galicia, y sobre todo aquellos azulejos de los cubrimientos del metro de Madrid, que nos descubre de manera delicada en *The Future Was When?* (2009).

En este vídeo, donde la temporalidad y la idea de progreso vuelven a ser centrales en la construcción idiosincrática de las comunidades, Esquivias plantea una comparación entre el trato recibido por la superficie alicatada de los metros de Nueva York y

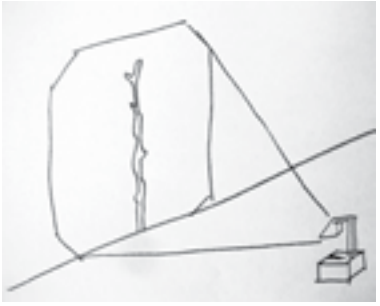
Madrid. Para lo cual, establece un paralelismo entre ella misma y Susan Brown, una artista a quien el metro de Nueva York encarga la restauración de sus mosaicos deteriorados, porque para sus responsables es fundamental conservar el recubrimiento original del suburbano. Para ellos, "the future was yesterday": lo moderno reside en preservar el pasado. Por su lado, el metro de Madrid en las décadas de los ochenta y noventa fue reparando los desperfectos de su revestimiento de azulejos mediante la sustitución de los dañados por otros nuevos de colores similares, lo que configuraba nuevos diseños abstractos irregulares en sus paredes que llamaban la atención de la adolescente Patricia. Sin embargo, desde los 2000, cierto deseo de modernización del suburbano condujo a que las estaciones de Madrid fuesen cubiertas de un nuevo material de láminas de aluminio plastificadas en colores, porque en España, el futuro no reside, como en Estados Unidos, en la reparación del pasado, sino en una modernidad que mira hacia adelante sin revisar su procedencia. Una vez más la ideología se cuela en las formas de los azulejos, en la necesidad de construir una realidad material conforme a un modo de estar en el mundo y viceversa, esa construcción, como escenario que naturaliza cierta realidad, producía —y sigue produciendo— una ideología determinada. Un espectador avezado de 2009 se percataría además de que la anécdota de los azulejos del metro apunta hacia el conflicto despertado por la aún reciente aprobación de la Ley de Memoria Histórica, controversia que alcanza nuestros días. En esta ley se repara el pasado mediante el reconocimiento de los derechos de aquellos que padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil, la posguerra y toda la dictadura. La pregunta que titula el vídeo con su desajuste temporal parece aún hoy pertinente: ¿cuándo fue el futuro? También parece pertinente aquella que realiza a los vecinos y propietarios del edificio del Paseo de la Castellana 111-119: *Knock, knock, knock, do you remember when your building was looking more like this?* Parece que la llamada puerta a puerta es recurrente en el trabajo de Esquivias... *Knock, knock, knock...*

El arte del puzle

En *111-119 Generalísimo/Castellana* Esquivias activa una forma de trabajar que se despliega en la exposición del CA2M y que

desborda los límites tanto de su producción audiovisual como de su propio trabajo, mediante la incorporación de múltiples contribuciones de otros artistas. Durante los últimos años se ha dedicado a documentar, archivar, fotografiar, entrevistar y acumular información sobre el edificio, sus habitantes y su arquitecto, así como el conjunto de artistas que completaron los trabajos del inmueble. Parece que en esta ocasión, el edificio se haya convertido en su absoluto y único objeto de deseo, como si quisiera capturar un tiempo que se escapa a través de la desaparición de sus rastros materiales. Aparece aquí una labor descriptiva, casi clínica, en las colecciones de imágenes que atesora de todos y cada uno de los murales, así como de los revestimientos cerámicos y zócalos del edificio. Pero este trabajo acumulativo-descriptivo no está en el caso de Patricia despojado de la afectividad que despierta el deseo. Hay en ella un furor casi perequiano. Y en cierto sentido su trabajo en este edificio es como el arte del puzle que describiera Perec en su preámbulo a *La vida, instrucciones de uso*, cuyo recuerdo evoca el interés obsesivo de Patricia por un edificio como objeto de conocimiento e investigación. El puzle (enigma en inglés, nos recordará el autor) es para Perec algo más que una suma de piezas independientes; no se trata de una adición de elementos que haya que analizar previamente por separado, sino que componen una estructura en la que es de mayor relevancia la relación de los elementos que la propia descripción individual:

"[...] el elemento no preexiste al conjunto, no es más inmediato ni más antiguo, no son los elementos los que determinan el conjunto, sino el conjunto el que determina los elementos: el conocimiento del todo y de sus leyes, del conjunto y su estructura, no se puede deducir del conocimiento separado de las partes que lo componen: esto significa que podemos estar mirando una pieza de un puzle tres días seguidos y creer que lo sabemos todo sobre su configuración y color, sin haber progresado lo más mínimo: solo cuenta la posibilidad de relacionar esta pieza con otras[4]."



Y es en realidad en esta conexión de elementos donde la investigación de Esquivias parece centrarse, en los "entres" que quedan en el espacio que intermedia los objetos de estudio, los sujetos, las canciones populares, los signos y los deseos. Es en ese "entre" de la ambigüedad performativa donde su trabajo cobra sentido e importancia. Un sentido que siempre pasa

4.
—
Perec, G. (2015). *La vida, instrucciones de uso*. Barcelona: Anagrama, p. 13.

por la poética del escritorio del ordenador, como el lugar desde el que se cartografía el mundo, como el espacio en el que este se construye y reconstruye una y otra vez. Frente a la pantalla de su Mac aparecen imágenes de muy diversa procedencia absolutamente desjerarquizadas: retratos reales, recortes de prensa, mapas, anuncios publicitarios... todos al servicio de un relato oral que propone historias que aún no se han escrito, historias que son imposibles de escribir pero que configuran un puzle en el que cada pieza tiene su propio sentido y responde a su particular belleza.

El pueblo español tiene un camino
que conduce a una estrella

No querría finalizar este texto sin atender una de las palpitaciones investigadoras que comparto con Patricia desde hace tiempo, como es la cuestión del pueblo, que en su caso cristaliza en la figura de Alberto Sánchez, el artista panadero que se afanó en la construcción de una nueva vida social a través del arte. Sin duda, Alberto fue una figura clave para entender las disputas que suscitaron las relaciones entre arte e ideología en la década de los treinta en el contexto español. Pero a la vez su preocupación siempre estuvo cercana a las cuestiones, de ese *ideal infinitamente variable de lo popular*[5], siempre en constante negociación. A Alberto le atraían "poderosamente los tipos y las expresiones de la entraña popular: el campesino y el obrero en sus actitudes cotidianas, en los cafés, en las casas colmena; las mujeres con sus cántaros, sus macetas y el color de las ropas lavadas y quemadas por el sol"[6]. No es de extrañar que en su contribución a la participación española en la Exposición Universal de París de 1937, presentara una escultura de título *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*. En ella, la ambición de construir una nueva vida en común tomaba la forma abstracta de un tótem que hundía sus raíces en el barro de la tierra compartida y ascendía hasta los cielos con la pretensión de acariciar el mito colectivo de lo popular.

En 2014, cuando Patricia fue invitada por Soledad Gutiérrez a participar en la exposición *Justo delante de nosotros. Otras cartografías del Rif* en el MACBA contribuyó con una nueva versión de aquella obra de Alberto. Sobre una de las paredes de la galería se

5. — Tomo aquí prestado el título de la exposición individual de Jeremy Deller celebrada en CA2M en 2015 y comisariada por Cuauhtémoc Medina y Amanda de la Garza. Deller, como Esquivias, ha trabajado desde diversas posiciones lo popular y lo folclórico de una manera singular y en ellos parece tomar forma la expresión prestada de Baudelaire y su "ideal infinito de la felicidad" y repetir de manera incansable las diversas formas que lo popular adopta.

6. — Carta nº 3, p. 33, "Carta de Nueva Cultura al escultor Alberto", febrero de 1935. Es interesante el debate que en las páginas de *Nueva Cultura* suscitó el arte de Alberto, por su filiación política y su opción estética, que para muchos artistas del momento, en especial aquellos que parecían alinearse con las opciones realistas, parecían reaccionarias, burguesas y que contribuían poco a la revolución social.

proyectaba la sombra de un palo de dátil cuyo perfil se asemejaba poderosamente a la obra desaparecida de Alberto —pero de la que curiosamente existen diversas réplicas, hasta tres expuestas de manera simultánea en el Museo Reina Sofía, una en el exterior, permanente, la de la maqueta del pabellón y la propia maqueta de la escultura[7]—. Ante la versión de Esquivias, la del palillo de dátil, aquella sencillez expresada por Alberto se tornaba paradójicamente grandilocuente. En su caso, además, el camino del pueblo español que conduce a una estrella parece encontrarse en su mediodía, mirando hacia Marruecos, lugar al que siempre dio la espalda. Pero lo que resulta más relevante de este *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* de 2014 es el modo en que Patricia dibuja en el espacio mediante la construcción de una escultura a modo de sombra que puede desvanecerse en cualquier momento, como si de una fantasmagoría se tratara. Como si verdaderamente estuviese captando la esencia de eso que han llamado el pueblo español; una sombra idéntica a la que proyecta la ideología, que no es otra cosa que una fantasmagoría productora de identidades nacionales. Sombras, fantasmagorías que son, tanto la ideología como la propia noción de pueblo que aparece tanto en el título de la escultura de Alberto como en la de Patricia. Porque ¿qué es el pueblo sino otra cosa que un mito? Un término que—de *La Libertad guiando al pueblo* a la Soberanía popular como nueva diosa que reemplaza la potestad divina trasferida al monarca— atraviesa los relatos fundacionales de la modernidad y llega hasta la actualidad en los numerosos debates en los que se alza la pregunta ¿qué es un pueblo? Y en el caso español en particular, ¿dónde se encuentra hoy el pueblo? Pues bien, si el folclore que interesa a Patricia, como hemos apuntado más arriba, es el saber del pueblo que se transmite oralmente y adopta la forma de canciones, ritos, mitos y leyendas, parece que el propio pueblo como tal, el identitario, el esencialista le interese menos. Quizá porque, en realidad, es un espejismo de otra época que solo puede arrojar sombras sobre el presente e impedir aquello que más anhela Esquivias: recordarnos que todo es viable.

7.
—
La propia Patricia Esquivias centra buena parte de *Folklore #4* a la participación de Alberto en el pabellón español de la Exposición de París, así como en las vidas posteriores de esa escultura, sus maquetas y bocetos.

la red la red la red la red la red
de patricia de patricia de patricia de patricia de patricia
esquivias esquivias esquivias esquivias esquivias
la red la red la red la red
de patricia de patricia de patricia de patricia
esquivias esquivias esquivias esquivias
la red la red la red la red la red
de patricia de patricia de patricia de patricia de patricia
esquivias esquivias esquivias esquivias esquivias
la red la red la red la red
de patricia de patricia de patricia de patricia
esquivias esquivias esquivias esquivias
la red la red la red la red la red
de patricia de patricia de patricia de patricia de patricia
esquivias esquivias esquivias esquivias esquivias
la red la red la red la red
de patricia de patricia de patricia de patricia
esquivias esquivias esquivias esquivias
la red la red la red la red la red
de patricia de patricia de patricia de patricia de patricia
esquivias esquivias esquivias esquivias esquivias
la red la red la red la red
de patricia de patricia de patricia de patricia
esquivias esquivias esquivias esquivias
la red la red la red la red la red
de patricia de patricia de patricia de patricia de patricia
esquivias esquivias esquivias esquivias esquivias
la red la red la red la red
de patricia de patricia de patricia de patricia
esquivias esquivias esquivias esquivias
la red la red la red la red la red
de patricia de patricia de patricia de patricia de patricia
esquivias esquivias esquivias esquivias esquivias
la red la red la red la red
de patricia de patricia de patricia de patricia
esquivias esquivias esquivias esquivias
la red la red la red la red la red
de patricia de patricia de patricia de patricia de patricia
esquivias esquivias esquivias esquivias esquivias
la red la red la red la red
de patricia de patricia de patricia de patricia
esquivias esquivias esquivias esquivias
la red la red la red la red la red
de patricia de patricia de patricia de patricia de patricia
esquivias esquivias esquivias esquivias esquivias
la red la red la red la red
de patricia de patricia de patricia de patricia
esquivias esquivias esquivias esquivias
la red la red la red la red la red
de patricia de patricia de patricia de patricia de patricia
esquivias esquivias esquivias esquivias esquivias

Fernando Ochoa

1

—

Temo haber sido pescado en la red de Patricia Esquivias. Y más cuando accedo a su invitación de escribir estas palabras sobre su trabajo... Que conozco solo en parte y desde una perspectiva más próxima a la de un consultor o a la de un organizador —alrededor del archivo de Fernando Garrido— que a la de quien sigue su obra en exposiciones o en la red de Internet.

Es, efectivamente y con toda seguridad, una red lo que Patricia trama. Y en esa red yo veo vídeos, claro, y veo también palabras sueltas, algún dibujo, fotos. Veo portales de inmuebles, balcones, ventanas... Almohadillados y esgrafiados y revocos de los edificios. Veo ménsulas, cerámicas, alicatados ornamentados. Mosaicos del metro, especiales o a granel. Hay pavimentos de la ciudad... Artes "mayores", artes aplicadas, artes de ver y de vivir... Y veo unas cuantas personas.

Y creo que el común denominador de todo ese material muy bien podría ser el "hecho constructivo", las construcciones de todo género y escala que los seres humanos no paramos de desplegar sobre todo en la ciudad.

2

—

Y esto visto, coleccionado y mostrado desde un ángulo particularmente poco *culto*. Al menos en el sentido en que usamos la palabra "cultura" para referirnos a su "ministerio". O cuando hablamos del "hombre culto", del saber libresco, las posiciones intelectuales, filosóficas, etc. La cultura que deja ver ese mundo construido que expone Patricia tendría que ver más bien con la dimensión original, *socrática*, de la palabra, como la que usamos en la expresión "cultura árabe" o "cultura europea".

¿Es la cultura europea el conjunto de sus exposiciones, sus artistas, escritores, intelectuales, etc.? Bueno, eso es solo una dimensión de ella, es esa parte que cree ser el total —o merecer llegar a serlo—. Pero hay que penetrar el caso detectivescamente porque no todos dicen la verdad, sino solo lo que les interesa. Nada ha cambiado desde los tiempos de Sócrates y todos los interesados decimos saber... Cultura sería ante todo "manera de vivir" segundo tras segundo y desde un hombre a toda su comunidad... Irreductiblemente, sin que eso pueda recapitularse de modo alguno que no sea parcial. Arte no es lo que el

ministerio o el libro de texto digan que es arte —o el "burgués" o el "proletario"—.

Evidentemente, el trabajo de Patricia no podría salirse de ese círculo vicioso. Ella prefiere aceptar una especie de silencio documental que sea ocupado inmediatamente por "lo que quiera que aparezca"... Y lo que aparecen son actividades humanas, construcciones, cultura "real", que es inmediatamente mostrada sin la menor erudición.

Hay "lo que hay": un edificio, en el Paseo de la Castellana, por ejemplo, del arquitecto AR; hay los maravillosos murales cerámicos que los pintores PI1 y PI2 diseñaron para sus balcones, todos distintos, con las visiones de sus viajes por Europa [¡Patricia (PA) ha encontrado las postales que mandaban a sus mujeres!]; se hacen fotos de registro de los murales que quedan en las terrazas, fotos del portal, etc.; hay las opiniones de los usuarios "propietarios" de cada mural, PR1, PR2... Discusiones... No se sabe, por ejemplo, si este muelle representado en esta cerámica del piso X es Venecia...; hay una reforma, o varias, por las que algunos murales quedan ocultos tras miradores, o directamente sustituidos (¡PA ha conseguido recuperar algunos de ellos!); hay el juicio lapidario del portero PO, y los precios abusivos que pide su amigo, el albañil AL, por transportar los murales eliminados a casa de PA; hay la amenaza pítica del enigmático XXX, cuyas palabras evoca el portero PO: si en la reforma del portal eliminan el mármol del pilar, se perderá para siempre la vista del mar que sus vetas dibujan... PA continúa el despliegue del azaroso entramado, tira todavía más de su devenir "cultural", encargando al tejedor TE un tapiz que reproduzca aquella marina marmórea por si el original llegara a desaparecer, tomando así partido por la visión del desconocido XXX, y también para retrasar todo lo posible la resolución del caso.

Las pesquisas se lanzan hacia arriba y hacia abajo: a los arquitectos y al peón, al usuario; centrífuga y centrípetamente, con una voluntad de *comprender* a través de la colección concatenada de documentos y opiniones que la red entera de los trabajos de Patricia acaba por ser.

Todo esto se parece mucho a aquella viñeta en forma de sección del edificio "13 Rue del Percebe", que aparecía en la última página del *TBO*, llena de comentarios de los vecinos de cada habitación... Se parece a *La vida, instrucciones de uso*, de Perec, y su procedimiento puramente descriptivo, y a su amor por los entramados detectivescos.

3

En el interrogatorio que se establece para lanzar luz sobre la trama, la primera pregunta es "cómo". Cómo se hizo esto o lo otro: los murales, el pavimento, el esgrafiado. Cómo fueron reformados o restaurados, por ejemplo. Eso ilustran algunos trabajos de Patricia. Se propone y construye un rodillo de acero como hipótesis de herramienta causante de las marcas del pavimento urbano en Montenegro. Se postulan los dedos del albañil como herramienta para los almohadillados imitados en las esquinas de los inmuebles de Madrid...

La segunda pregunta es "por quién", tal como dije antes y luego repetiré.

Y después está toda esa búsqueda de indicios y revelaciones que conecten entre sí los fragmentos de lo que unos dicen y otros hacen, o de lo que unos dicen que otros hacen. O de lo que unos hacen porque otros lo dicen... Y ahí la herramienta fundamental de descubrimiento es la coincidencia, la revelación casual.

Patricia persigue las copias de la escultura de Alberto, *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella*, sin encontrar el original. ¿Qué quiere decir eso? ¿Qué tenemos que pensar si la estrella verdadera no existe? Patricia lee "Todo lo que no es [...]ración es [...]agio" (sic) en el frontispicio del Casón del Buen Retiro. Es como si uno de los acusados sufriera un *lapsus linguae* que lo delatara. "¿No será ese puerto Venecia?", pregunta Patricia ante el mural del piso X... Una pista es un hallazgo necesariamente fortuito.

Con verdadera pasión por el accidente, la pista involuntariamente emitida y casualmente detectada será después perseguida *causalmente*, como se tira de una hebra que sobresale para resolver el entramado detectivesco de un crimen. El entretenimiento popular de encontrar en las formas abstractas y accidentales algo figurativo es convertido en motor de toda suerte de revelaciones,

tal como pasa con el mármol del portal de Castellana 117, que a los ojos del señor XXX evoca el mar... La casualidad es elevada a la categoría de augurio. Nos sentimos muy cerca de la resolución del caso.

4

—

Por supuesto que para que la trama llegue a darse es rigurosamente necesario que la obra construida se comporte como tal, *sea* obra y no tenga fin... Como de hecho ocurre normalmente: reformas, reparaciones, adaptaciones, etc. Cambios cuando menos en la decoración. La "obra" de Patricia coincide con la "formación" que cualquier edificio ha tenido siempre, de la que se hace una suerte de etnología urbana y contemporánea.

Y esto, diríamos, en contraste con la tendencia monumentalizadora de la modernidad que, disfrazada de antimonumental, ha convertido las cajitas de Le Corbusier o cualquier otro de sus ídolos en intocables y muertas. ¿Qué catedral, qué gran edificio de hasta hace dos siglos no ha sido el fruto de continuos cambios y adiciones, igualmente frenados y canonizados definitivamente en los tiempos presentes?

El complejo de cultura y las instituciones que lo respaldan no pueden tolerar que la obra siga siéndolo. Ávidas de que la cultura signifique algo, no legitimarán del edificio su "no ser casi nada" y "no ser de nadie", que son sus únicas etiquetas veraces, motores por los que se mueven lo cotidiano y lo sagrado, en perpetua tendencia más o menos acertada hacia su "plenitud".

5

—

¿Hace Patricia Esquivias algo para que esta situación cambie?

Me temo que no hace casi nada. Ninguna denuncia, postura crítica, ningún intento de devolver la voz al público. Ninguna bandera, después y mientras tantas ondean. Su trabajo se salva de eso, o más bien ella misma...

¿Y si los unos, los otros y los de más allá, y si todo estuviese finalmente "bien" tal y como está, de un modo secreto? ¿No merece la pena seguir mirando? Red exenta de orientación, de posicionamiento, o así me parece verla, en contraste con la actitud polémica que yo mismo sostengo aquí... Pues ahora soy yo el que llega y da su opinión, continuando la red a mi manera. Pero

por mucho que, habiendo sido llamado a declarar, no pueda sino contar cómo tengo para mí que todos los indicios señalan clamorosamente hacia un culpable, del mismo modo he de decir que el trabajo de Patricia no comparte nada con ese papel de acusador, ni dicta un veredicto (¡a ver si al final voy a ser yo el asesino que busca Poirot!). E incluso cuando ocasionalmente fuera así, su visión no tiene más peso que la de ningún otro interrogado.

¿No se han dado cuenta de que Patricia deja todos sus casos abiertos?

6
—

El que proyecta, el que lo construye, el que lo ornamenta, el que pone sus manos en la masa, el que lo mira más tarde, el que vive ahí dentro, el que lo va a cambiar. El que llega y opina, el que salva una parte de los cambios; aquel que te suelta impertinentemente su versión para recapitular...

Más allá de las construcciones, de la cultura o incultura, más allá de la especulación a que todo sea sometido... Cuando uno saca de la red este pez, esa concha, aquella sirena moribunda para devolverla a la ménsula de algún inmueble; cuando la red se queda vacía, uno puede ver el tejido del que está hecha, que es un tejido humano en el que los sospechosos se mueven, charlan y se sienten a sus anchas sin notar nada.

Red no calculada, azarosa —pues no es pesca de fusil ni arco— red de personas. Ese parece ser el comienzo y el destino final del "trabajo" de Patricia Esquivias: un entramado de seres de carne y de sangre que llegaron por la casualidad de sus trabajos y oficios, y que a posteriori serán puestos en tal o cual orden dentro de tal o cual exposición. ¿Qué digo exposición? En su vida.

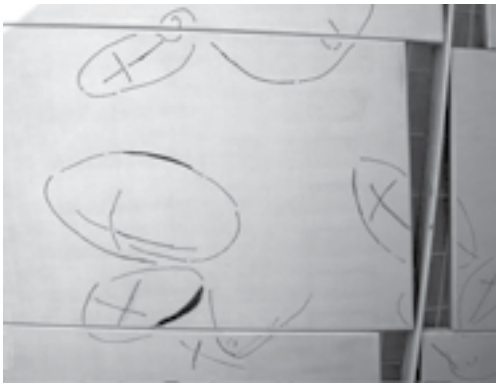
Los nudos son criaturas con nombre y apellidos que Patricia trata con curiosidad y hace próximos y —perdonen que no busque una palabra más neutral— *quiere*. En realidad, ella no pretende de ningún modo que la red sea suya, ni oficia como maestra de ceremonias... Sino como nudo ella misma, tal vez especialmente intrascendente... Y cede con gusto la palabra, como hizo con Fernando Garrido en *El mundo según Patricia Esquivias*, o con este que pasaba por aquí y escribe esto... O con aquel que ve en el mármol el mar...

Red de casualidades vivas que se desvive por la Causalidad: ¿a qué me recuerda esa red?

trazos trazos trazos trazos trazos trazos
sobre sobre sobre sobre sobre sobre
el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento
trazos trazos trazos trazos trazos
sobre sobre sobre sobre sobre
el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento
trazos trazos trazos trazos trazos trazos
sobre sobre sobre sobre sobre sobre
el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento
trazos trazos trazos trazos trazos
sobre sobre sobre sobre sobre
el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento
trazos trazos trazos trazos trazos trazos
sobre sobre sobre sobre sobre sobre
el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento
trazos trazos trazos trazos trazos
sobre sobre sobre sobre sobre
el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento
trazos trazos trazos trazos trazos trazos
sobre sobre sobre sobre sobre sobre
el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento
trazos trazos trazos trazos trazos
sobre sobre sobre sobre sobre
el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento
trazos trazos trazos trazos trazos trazos
sobre sobre sobre sobre sobre sobre
el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento
trazos trazos trazos trazos trazos
sobre sobre sobre sobre sobre
el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento
trazos trazos trazos trazos trazos trazos
sobre sobre sobre sobre sobre sobre
el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento
trazos trazos trazos trazos trazos
sobre sobre sobre sobre sobre
el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento
trazos trazos trazos trazos trazos trazos
sobre sobre sobre sobre sobre sobre
el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento
trazos trazos trazos trazos trazos
sobre sobre sobre sobre sobre
el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento
trazos trazos trazos trazos trazos trazos
sobre sobre sobre sobre sobre sobre
el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento
trazos trazos trazos trazos trazos
sobre sobre sobre sobre sobre
el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento
trazos trazos trazos trazos trazos trazos
sobre sobre sobre sobre sobre sobre
el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento el cemento

David Bestué

Querida Patricia, recuerdo una conversación de bar en la que me describiste un edificio de viviendas situado en la Castellana que habías descubierto por esas fechas. También me hablaste del incierto futuro de los murales de cerámica que adornaban sus balcones, lo que nos sirvió para criticar la desidia de sus ocupantes, así como la de la población en general que había dejado de apreciar lo artesanal en la arquitectura, despojando los vestíbulos y fachadas de cualquier tipo de singularidad y convirtiendo nuestro entorno en una sucesión de lugares indiferenciados y sin ningún interés. Nos preguntamos si la sociedad sería capaz de volver a reclamar esa sensibilidad perdida o si se dejaría llevar por el camino de lo estándar y lo mediocre. Nos fuimos acalorando y poco faltó para que entráramos en el vestíbulo más cercano para descargar nuestra rabia sobre sus paredes, en un ejercicio de muralismo punk. Al pedirme que te escriba un texto he recordado ese día.



Hace unos años hice un trabajo sobre el arquitecto Enric Miralles. Durante una entrevista, una antigua colaboradora de su estudio me desveló el sentido de las extrañas incisiones situadas en una puerta metálica del cementerio de Igualada, que el arquitecto proyectó junto a Carme Pinós a finales de los ochenta. Según su testimonio, en el transcurso de una visita de obras Miralles pidió un soplete y se acercó a esa puerta, situada en el acceso lateral de la morgue. Tras un par de titubeos, garabateó con fuego unas cruces sobre la chapa metálica, provocando unos surcos que todavía son visibles en la actualidad. Al conocer el origen de esas marcas imaginé que la intención del arquitecto había sido la de intentar dejar un gesto o rúbrica en el edificio, asustado de las dimensiones que el proyecto había tomado durante el proceso de construcción. Como si aquello que había sido ideado mediante unos planos dibujados con esmero sobre una mesa hubiera escapado de su control y fuera necesario un punto de contacto para no perder su escala. Esta acción me recordó el grafiti que un vecino descontento hizo en la parte superior de la fachada de un edificio proyectado por Álvaro Siza en Berlín

poco después de su inauguración. El texto de la pintada, "Bonjour tristesse", pasó a presidir y denominar popularmente esa obra, desconozco si con el beneplácito del arquitecto. Ambos ejemplos me gustan porque ilustran acciones que surgen de unas personas y momentos determinados, pero devienen públicas y permanentes. Son gestos sencillos y espontáneos que, sin embargo, se introducen en el significado del edificio para siempre. Si quieres que te sea sincero, yo he intentado reproducir acciones similares pero nunca he conseguido algo que fuera potente. Para una exposición quise escribir una frase en el pilón de un puente para desestabilizar su estructura. Desistí pasadas varias horas y varios puentes porque nada de lo que escribía era capaz de ir más allá del eslogan político o el verso cursi. Pero no desisto y espero encontrar algún día un lugar específico en el que texto y espacio se necesiten y completen.

Esto me recuerda un sitio al que siempre quiero llevarte cuando vienes a Barcelona y que nunca consigo porque tus estancias suelen ser demasiado cortas y fugaces. Se trata de los pasillos de acceso al garaje subterráneo del Walden 7, un edificio proyectado por Ricardo Bofill y el Taller de Arquitectura, e inaugurado el año 1976. Las paredes de esos espacios están completamente cubiertas por unos textos de José Agustín Goytisolo. Durante años el poeta trabajó en el estudio del arquitecto, convertido durante esa época en un espacio de confluencia de artistas, escritores, filósofos o actores y una de sus tareas fue precisamente esa, escribir un poema, titulado *Sinopsis helicoidal*, especialmente pensado para los habitantes del edificio. Se trata de un escrito un tanto pesimista que denuncia el tedio de la sociedad del momento, que tanto el poeta como el mismo proyecto arquitectónico intentaron subvertir. En todo caso, lo que me interesa de nuevo es esa correspondencia entre texto y lugar. Para no ponernos demasiado existencialistas, después te llevaría a la plaza del Raspall, en el barrio de Gracia. El poeta Enric Casasses se pasó un año frecuentando diariamente la plaza y el resultado es un libro bellísimo donde describe situaciones que vivió en el bar, pasando las horas sentado en un banco o hablando con los vecinos, que al final le cogieron confianza de tanto verlo por allí. No sé muy bien cómo explicarlo pero, tras su lectura, el libro te acompaña cuando paseas por la plaza y tienes una sensa-

ción muy rara de pertenencia cuando estás allí, como si el libro hubiera descifrado el código de su funcionamiento interno.

Siguiendo con la excursión, cogeríamos el coche para ir a Vallmoll, un pueblo de Tarragona. El arquitecto Josep Maria Jujol se pasó dos años, entre 1925 y 1927, reformando la ermita que hay a las afueras de la población. Durante ese tiempo realizó esgrafiados en la fachada y en las paredes del interior del templo, aunque lo más impactante es su pavimento. Obligado por las limitaciones del presupuesto a utilizar cemento para cubrir la mayor parte del suelo, se dedicó a decorarlo hasta la extenuación utilizando tampones o dibujando directamente sobre él con un punzón. Parece como si el arquitecto hubiera querido subvertir el uso de un material tan humilde rellenando toda su superficie con dibujos, anagramas, trazos y frases. Uno puede advertir la presencia de Jujol en todo momento, incluso en unas pequeñas placas de mármol repartidas por el suelo y que también han sido cinceladas torpemente por el arquitecto.

Si te parece bien, después de esta visita nos volveríamos a Barcelona e iríamos al campus de la Universidad Pompeu Fabra en la Ciutadella. Allí Juan Navarro Baldeweg ha construido tres edificios de oficinas para la universidad. El primero de ellos fue inaugurado el año 2008 y está cubierto por una celosía compuesta por planchas de aluminio lacadas en rojo colocadas en el interior y el exterior de la fachada. Estas planchas se asemejan a grandes brochazos y posiblemente reproduzcan los realizados por el arquitecto sobre un papel. De hecho, Navarro Baldeweg también es pintor y parece haber querido aplicar un recurso de ese formato en la fachada del edificio. Si te he traído aquí es porque creo que hay una relación directa entre el pavimento decorado por Jujol y las incisiones realizadas por Miralles sobre la puerta metálica en el cementerio; en este caso, sin embargo, el arquitecto ha optado por agigantar su gesto para que este dialogue directamente con la dimensión del proyecto. Lo que me interesa aquí es constatar que esta operación

ha podido llevarse a cabo gracias a la evolución técnica de los materiales y sistemas de construcción, una evolución que décadas antes borró cualquier tipo de expresividad en las fachadas. Esos avances técnicos, que corrientes como el *high-tech* popularizaron en España a partir de los años setenta y ochenta, cubrieron los edificios de chapas metálicas estándar, placas cada vez más finas de piedra o superficies lisas de vidrio apenas fijadas con rótulas de acero inoxidable, tensores o siliconas especiales. Las paredes de hormigón armado o ladrillo fueron rechazadas u ocultadas por resultar demasiado pesadas y "reales". Este proceso también afectó a las herramientas del arquitecto, que pasó del rotring al Autocad, del dibujo al renderizado, un cambio que ha resultado más trascendental de lo que pensamos. El resultado son edificios muy abstractos, casi mentales, en los que el rastro gestual del arquitecto ha sido eliminado con tanta rapidez como las huellas dactilares en sus fachadas. Sin embargo, y como sucede siempre que una estética se dilata en el tiempo, desde hace unos años los arquitectos ensayan con nuevos recursos formales que van más allá de una decoración geométrica anodina. Si te fijas, en los edificios de nueva construcción las placas de piedra se desordenan siguiendo una lógica pixelada, las planchas metálicas son perforadas de un modo aparentemente irregular y se instalan vidrios serigrafiados, que ocultan mediante un sutil degradado lo que sucede en su interior. Todos estos ejemplos son recursos que parecen sacados de Photoshop, como si pudiéramos aplicar sus herramientas a lo real. Es en este mismo contexto en el cual Navarro Baldeweg se sirve del corte por control numérico para reproducir fielmente unos garabatos e instalarlos sobre la fachada. Es cierto que aquí no se produce un contacto directo, como sí sucedió en Vallmoll o Igualada, pero se ha recuperado cierto grado de gestualidad perdida.

No sé si me he puesto demasiado pesado con esta última visita, a mí es algo que me fascina porque tiene que ver con la manera en la que la tecnología puede influir en las decisiones formales que se llevan a cabo en la actualidad. Es cierto que en el edificio de la Universidad Pompeu Fabra el resultado es un poco frío comparado con los ejemplos anteriores, por eso me gustaría acabar hablándote de un proyecto arquitectónico mucho más humilde que el equipo de arquitectos Goig ha realizado recientemente en Alaior, un pueblo situado en el centro de la isla de Menorca. El proyecto en cuestión se llama Casa Pons y

es la reforma de una vivienda de tres plantas situada en el centro de la población. Una de las actuaciones fue proyectar un patio interior que arranca en el primer piso y baña de luz la vivienda. Paralelamente a esta operación, los arquitectos diseñaron una nueva escalera. Al plantear este nuevo elemento arquitectónico quisieron introducir algo relacionado con el habitante que ocuparía la nueva casa, una marca o señal que lo relacionara permanentemente con el edificio. Finalmente, decidieron hacer coincidir el perfil de los peldaños con el de su cabeza, en un juego de medidas muy poético que relaciona la altura de los escalones con el del cráneo de su usuario.

En fin, no sé si este es el texto que esperabas que te escribiera. Creo que está relacionado con tu fascinación por edificios que normalmente pasan desapercibidos, como el de la Castellana que me describiste aquel día en un bar, y por el modo en el que arquitectos, paletas o habitantes intentan dejar un dibujo, una marca o una escritura en ellos para excitar su aparente neutralidad.

suplantando suplantando suplantando suplantando suplantando suplantando
al al al al al al
otro otro otro otro otro otro
suplantando suplantando suplantando suplantando suplantando
al al al al al
otro otro otro otro otro
suplantando suplantando suplantando suplantando suplantando suplantando
al al al al al al
otro otro otro otro otro otro
suplantando suplantando suplantando suplantando suplantando
al al al al al
otro otro otro otro otro
suplantando suplantando suplantando suplantando suplantando suplantando
al al al al al al
otro otro otro otro otro otro
suplantando suplantando suplantando suplantando suplantando
al al al al al
otro otro otro otro otro
suplantando suplantando suplantando suplantando suplantando suplantando
al al al al al al
otro otro otro otro otro otro
suplantando suplantando suplantando suplantando suplantando
al al al al al
otro otro otro otro otro
suplantando suplantando suplantando suplantando suplantando suplantando
al al al al al al
otro otro otro otro otro otro
suplantando suplantando suplantando suplantando suplantando
al al al al al
otro otro otro otro otro
suplantando suplantando suplantando suplantando suplantando suplantando
al al al al al al
otro otro otro otro otro otro
suplantando suplantando suplantando suplantando suplantando
al al al al al
otro otro otro otro otro
suplantando suplantando suplantando suplantando suplantando suplantando
al al al al al al
otro otro otro otro otro otro
suplantando suplantando suplantando suplantando suplantando
al al al al al
otro otro otro otro otro
suplantando suplantando suplantando suplantando suplantando suplantando
al al al al al al
otro otro otro otro otro otro

En su obra *The Queen's Throat*, el poeta Wayne Koestenbaum escribe: "Si tengo una muerte tranquila, quiero que se escuche en la habitación una pieza de ópera... pues cantar hace que se utilice el cuerpo de una forma tan exorbitante y básica, que deseo que se me recuerde, al dejar mi cuerpo, que pese a haber vivido dentro de él nunca llegué a utilizarlo del todo". [1]

1.
—
Koestenbaum, W. (1993). *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire*. Nueva York: Penguin Books.

Este pasaje nos recuerda que la capacidad de hacer arte siempre debería superarnos. Que los talentos de otros contienen un potencial oculto mucho mayor del que hubiéramos podido imaginar. Y es tal la extracción de conocimiento silencioso, su persistente peso de promesa sin cumplir, la que nos impide estar satisfechos de lo que hemos conseguido por nosotros mismos.

Que ahí fuera, en algún lugar, está la persona perfecta capaz de mejorar lo que empezamos y, hasta que esa persona llegue, todo lo que hacemos y todo lo que hemos hecho es lo mejor de lo que tenemos. Solo estamos sustituyéndola hasta que llegue. Y, entonces, cuando llega, entonces es cuando se completa. Finalmente.

A menudo, sentimos que todo lo que hemos hecho es ocupar el lugar de otras personas. Rodeados por la ausencia de otros, debemos imaginar que somos cada uno de los expertos que necesitaremos. Sin embargo, en dicha sala vacía, que se llena con los colaboradores imaginarios del artista, su visión se multiplica a través de todos aquellos que jamás conocerá.

En dicha ausencia se basa la obra de Patricia Esquivias.

Oscar Wilde escribió en una ocasión (o, quizá, me lo estoy inventando) que la ficción es mucho más interesante que la verdad, pues esta carece de la monotonía de los hechos. Tal y como indica Wilde, una vez que nos hemos liberado de los hechos, nuestra pericia no tiene límites.

El mundo está lleno de estos expertos. Se los llama *googlistas* en Internet, y sus páginas web y blogs sirven para todo, desde reescribir el curso de la historia y pronosticar el tiempo hasta diagnosticar un cáncer. No obstante, siento que todos estos expertos se ven traicionados por su propia confianza. Lo saben todo. En cambio, la mayoría de los expertos, o al menos los que encuentro en el trabajo en el trabajo de Patricia Esquivias, son distintos. Sus expertos están rodeados de un reconfortante escepticismo. Y a medida que le transmiten a ella su conocimiento mediante conversaciones y citas, nosotros nos acercamos cada

vez más a la zozobrante aceptación de que lo que saben y lo que ella espera aprender son dos cosas siempre independientes y muy diferentes.

Me gustaría remontar esta separación hasta 1923, año en el que László Moholy-Nagy fue contratado para enseñar estudios básicos en la Universidad de Weimar-Bauhaus. Este hecho marcó un cambio crucial en la manera en la que los artistas situaban su talento en relación con las necesidades y los servicios de la sociedad que los rodeaba. Además, uno podría situar el trabajo de Esquivias bajo la sombra de dicho cambio. Antes de que Moholy-Nagy llegara a la Bauhaus, el arte se enseñaba como una relación introspectiva y personalmente emocional entre un artista y sus expresiones mediante la forma. Ser artista requería un compromiso emocional. Moholy-Nagy contraargumentó dicha ideología descolgando el teléfono y solicitando a un fabricante que hiciera su obra de arte por él. Tal llamada demostró entonces a los colegas de Moholy-Nagy, al igual que ahora, que "el enfoque intelectual en la creación de una obra de arte no es en ningún sentido inferior al enfoque emocional"[2]. No obstante, para Esquivias, más importante que esta dualidad de enfoques, era la posibilidad de externalización artística que ello sugería; el hecho de que, de algún modo, en algún lugar ahí fuera, hubiese alguien con quien podía hablar, alguien que descolgaría el teléfono y comprendería a la perfección lo que buscaba. Es precisamente ese rastro de esperanza el que motiva y derrota al mismo tiempo su trabajo.

2. — van der Marck, J. (1969). *Art by Telephone, exhibition catalog.* Chicago: Museo de Arte Contemporáneo de Chicago. Catálogo de la exposición homónima: 1 de noviembre - 14 diciembre de 1969.

Una vez, escribió: "la mayor parte de mi trabajo pasa por un momento en el que estoy buscando a una persona particular que sabe cosas específicas; a menudo, esta persona nunca aparece, nunca la encuentro o nunca ha existido"[3].

3. — Correspondencia con la artista, 13 de octubre de 2015.

Este es el tipo de externalización deseada del que estoy hablando. Lo que Esquivias quiere no puede conseguirse tal y como Moholy-Nagy hizo con el fabricante local en los años veinte. Sus necesidades no son tan sencillas. Ella busca algo más. Algo próximo a la promesa social que nosotros esperamos del arte contemporáneo. De nuevo, citando a Esquivias, "creo que mi trabajo podría realizarse de una forma mucho más social; quiero decir, con una implicación más activa por parte de la gente implicada, y siempre me hago ilusiones con esto"[4].

4. — Correspondencia con la artista, 13 de octubre de 2015.

El arte no *tiene* público. El arte debe *hacerse* su público[5]. Esta conjura de un público, su estructura social, si prefiere llamarlo así, representa un acto creativo tanto como el mero hecho de crear arte; ambos son inseparables. Y dicha conjura del público es tan necesaria como lo es la fantasía.

En nuestra época contemporánea, existe una obsesión que lleva a un primer plano la necesidad del desarrollo comunitario[6]. Dicha obsesión determinaría que toda búsqueda artística posea un valor social que sobrepasa el deseo estético singular del artista. Sin embargo, me gustaría advertir sobre dicha obsesión, por forzado que pueda parecer, pues en palabras del teórico de cine y género Kobena Mercer, "ser parte de una comunidad implica un tipo de pertenencia más deseado del que realmente se consigue, un sentimiento de vinculación más soñado del que esencialmente se logra. Y es precisamente ese deseo lo que hace que la comunidad adquiera alguna relevancia para la mayoría de nosotros. La comunidad se ha convertido en una palabra clave del mundo contemporáneo, no porque todos vivamos en una, sino porque la mayoría no lo hacemos; esta carencia es lo que hace que la valoremos y, su pérdida, la que hace que la deseemos"[7]. En este sentido, el atractivo de la comunidad depende tanto de su exclusión como de su inclusión. Cuanto más intenta uno motivar la implicación de un gran público, menos personas se sentirán implicadas en realidad. En resumen, cuantos más esfuerzos se hagan (o se impongan) para que algo sea importante para el resto, menos significativos resultarán estos.

Las obras de Esquivias suelen conducirnos hacia un tercer concepto que consiste en que compartir nuestra vulnerabilidad puede conllevar un mayor impacto. Por ejemplo, en una obra de vídeo realizada en 2015, vemos cómo Esquivias *da* un paseo por una ciudad en la que nunca ha estado mediante Google Street View. Busca aceras decoradas que sean similares a las que dibujó en otra localidad. Dichas aceras, ahora desgastadas y derruidas, se construyeron en los años cincuenta cuando, tal y como canta Esquivias, "las cosas empezaron a ponerse feas en el país, las aceras se volvieron bonitas". El paseo virtual de Esquivias continúa

5.
—
Hayes, S. (2015). *Keynote address at the symposium Engage More Now! on artists, museums, and publics*. Los Ángeles (California): Museo Hammer, UCLA, 7 de noviembre de 2015.

6.
—
Creo que esto es una consecuencia directa de socavar nuestros servicios sociales debido a la estructura económica neoliberal a nivel global, que requiere que los individuos trabajen juntos para llenar las lagunas creadas por la generalizada desinversión gubernamental.

7.
—
Mercer, K. (1996). "Imagine all the People: Constructing Community Culturally". En: R. Hylton (ed.), Imagined Communities, exhibition catalogue. Londres: South Bank Centre, National Touring Exhibitions of Britain.

por las calles de esta ciudad anónima a medida que describe su frustración por encontrar a alguien que pueda vincular el proceso moderno de decorar tales aceras con un proceso de estampado en cilindros similar al que se utilizó en la época precolombina. Tal y como podréis imaginar, no encuentra a nadie en la ciudad que tenga la respuesta que busca. Sin embargo, más tarde, cuando lleva los calcos y los dibujos de los estampados de una casa y los coloca en el suelo, una mujer camina por allí y, tras verlos, comienza a llorar. Esos dibujos, explica la mujer que llora, muestran el mismo estampado que había en el suelo de su casa cuando era pequeña.

Las superficies compartidas del mundo nos unen. Partiendo de las superficies hechas a mano y superficies decorativas deterioradas[8] que nos rodean, Esquivias insinúa nuestra propia disposición histórica y vulnerable dentro de una sucesión de esfuerzos estéticos, sociales y de solidaridad política fallidos. La vulnerabilidad que revela en estas superficies desgastadas y las aspiraciones olvidadas incrustadas en ellas representan el reflejo de nosotros mismos. Y es dicha vulnerabilidad la que nos une.

8.
—
Me parece interesante que la mayoría de las obras de Esquivias estén proyectadas o bien se muestren en pantalla y, de por sí, refuta una relación recíproca con la superficie en general.

Patricia Esquivias (Caracas, 1979) creció en Madrid, donde ahora reside. Estudió Arte en Londres y San Francisco. En Madrid trabajó junto a Manuela Moscoso en la programación de los29enchufes. Desde 2005 trabaja principalmente en vídeo.

Esquivias ha participado en residencias en Skowhegan, Madison, 2006; Wiels Contemporary Art Centre, Bruselas, 2010; Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, 2011. Ha expuesto sus trabajos de manera individual en White Columns, Nueva York, 2008; Museo Nacional Reina Sofía, Madrid, 2009; Midway Contemporary Art, Mineápolis, 2009; Hammer Museum, Los Ángeles, 2012; Kunsthalle Winterthur, Winterthur, 2013; Museo Arte Contemporáneo de Vigo, Vigo, 2013.

Esquivias también ha participado en numerosas exposiciones colectivas como la Bienal de Cuenca, Ecuador, 2014; *Objects in Mirror are Closer than they Appear*, Tate Modern, Londres, 2012; *Video Art: Replay,* Institute of Contemporary Art Philadelphia, Filadelfia, 2009; *Report on Probability*, Kunsthalle Basel, Basilea, 2009; *The Generational: Younger Than Jesus*, New Museum, Nueva York, 2009; *Wrinkles in Time*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 2009; *Bending the Word*, Berkeley Museum of Art, Berkeley, 2008; *When Things Cast No Shadow* – 5th Berlin Biennial for Contemporary Art, Berlín, 2008; y *Beyond Paradise*, Stedelijk Museum, Ámsterdam, 2008.

Soledad Gutiérrez (Torrelavega, 1976) es investigadora y comisaria de exposiciones. Hasta 2014 trabajó como conservadora de exposiciones en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), donde comisarió proyectos como *ESCRITO EN EL VIENTO. Dibujos de Lawrence Weiner* (que también se presentó en el Stedelijk Museum de Ámsterdam), y *Filtraciones*, una exposición del trabajo de Nasrin Tabatabai, Babak Afrassiabi; y Oskar Hansen: *Forma abierta*. Anteriormente fue responsable del programa de exposiciones de la galería Hauser & Wirth y coordinadora de exposiciones en la Whitechapel Gallery, ambas en Londres. Desde 2012 hasta 2014 formó parte del equipo tutorial de BCN Producció.

Entre las exposiciones que ha comisariado recientemente cabe destacar *Allan Kaprow. Otras maneras*, en la Fundació Antoni Tàpies y *Contornos del Audiovisual. Puntos para un movimiento que rodea* junto Anna Manubens en Tabakalera – Centro Internacional de Cultura Contemporánea de San Sebastián. Actualmente participa en *Manufactories of caring space-time*, un proyecto europeo de la Fundació Antoni Tàpies, el Museum voor Schone Kunsten Gent (MSK) (Gante, Bélgica) y el FRAC Lorraine (Metz, Francia), que explora el potencial colectivo e inmaterial del arte; ahondando en las conexiones campo-ciudad.

Obra en exposición

Patricia Esquivias
Mural recuperado, Manuel S. Molezún, 1958, 2016
Mural de cerámica fragmentado
en cuatro y carta de donación al CA2M
Parte 1/4: 85 x 60 x 12 cm,
Parte 2/4: 85 x 60 x 12 cm,
Parte 3/4: 85 x 81 x 12 cm,
Parte 4/4: 63 x 81 x 12 cm y DINA4
Cortesía de la artista

Patricia Esquivias
111-119 Generalísimo/Castellana, 2014
Vídeo con sonido
10 min 40 s
Cortesía de la artista

Patricia Esquivias
Cuadro del mar, 2015
Tapiz tejido a mano, lana
240 x 103 cm
Cortesía de la artista
en colaboración con CA2M

Patricia Esquivias
Escaneo Escosura, 2016
Fotografía
22 x 31 cm
Cortesía de la artista

Patricia Esquivias
Escaneo Escosura #2, 2016
Fotografía
22 x 31 cm
Cortesía de la artista

Patricia Esquivias
Escaneo Escosura #3, 2016
Fotografía
22 x 31 cm
Cortesía de la artista

Patricia Esquivias
Escaneo Escosura #4, 2016
Fotografía
22 x 31 cm
Cortesía de la artista

Patricia Esquivias
Escaneo Jordán, 2016
Fotografía
22 x 31 cm
Cortesía de la artista

Patricia Esquivias
Escaneo Quesada, 2016
Fotografía
22 x 31 cm
Cortesía de la artista

Patricia Esquivias
Escaneo Sagunto, 2016
Fotografía
22 x 31 cm
Cortesía de la artista

Patricia Esquivias
Escaneo Castillo, 2016
Fotografía
22 x 31 cm
Cortesía de la artista

Patricia Esquivias
Escaneo Castillo #2, 2016
Fotografía
22 x 31 cm
Cortesía de la artista

Patricia Esquivias
Escaneo Viriato, 2016
Fotografía
31 x 22 cm
Cortesía de la artista

Patricia Esquivias
Escaneo Viriato #2, 2016
Fotografía
22 x 31 cm
Cortesía de la artista

Patricia Esquivias
Pongamos que hablo de Madrid, 2016
Vídeo con sonido
20 min
Cortesía de la artista

Patricia Esquivias
Llegar a casa en los años cuarenta,
cincuenta, sesenta y setenta, en Madrid,
a veces decorado, 2012-2016
Fotografías instaladas sobre
biombos de forja
Dimensiones variables
Cortesía de la artista
en colaboración con CA2M

Patricia Esquivias
Caminando quieto, caminando todavía, 2014
Vídeo con sonido
5 min 7 s
Cortesía de la artista

Patricia Esquivias
Carrera 6, Frottage de una acera
en Montenegro, Quindío, 2013
Grafito sobre papel
70 x 100 cm
Cortesía de la artista

Patricia Esquivias
Calle 16, Frottage de una acera en Montenegro, Quindío, 2013
Grafito sobre papel
70 x 100 cm
Cortesía de la artista

Patricia Esquivias
Beni Boufrah finales del siglo XX, principios del siglo XXI, 2014
Cemento y pintura sobre muro
Cortesía de la artista y de L'appartement 22, Rabat, Marruecos

Patricia Esquivias
Murales de cerámica realizados por Manuel S. Molezún y Amadeo Gabino en 1958, 2013-2015
22 fotografías en papel hahnemüle
C/u 30 x 10 cm
Cortesía de la artista

Patricia Esquivias
¿El futuro fue cuando?, 2009
Vídeo con sonido
19 min 51 s
Colección CA2M
de la Comunidad de Madrid

El mundo según Patricia Esquivias, 2013
Publicación de 64 páginas,
editada por THE OFFICE,
publicada por argobooks, Berlín
30 x 21 cm

Amadeo Gabino
Sin título, s/f
Gouache sobre papel
60 x 43 cm
Cortesía de Elke Stelling

Amadeo Gabino
Sin título, s/f
Gouache sobre papel
88 x 56 cm
Cortesía de Elke Stelling

Amadeo Gabino
Sin título, s/f
Gouache sobre papel
65 x 56 cm
Cortesía de Elke Stelling

Amadeo Gabino
Sin título, 1956
Gouache sobre papel
50 x 70 cm
Cortesía de Elke Stelling

Amadeo Gabino
Sin título, 1956
Gouache y acrílico sobre papel
37 x 70 cm
Cortesía de Elke Stelling

Amadeo Gabino
Sin título, 1956
Gouache y acrílico sobre papel
50 x 70 cm
Cortesía de Elke Stelling

Fernando Garrido Rodríguez
Burgos, 1970
Dibujo sobre papel
65 x 86 cm
Cortesía de Fernando Garrido Rodríguez

Fernando Garrido Rodríguez
Guisante, 1969
Dibujo sobre papel
86 x 65 cm
Cortesía de Fernando Garrido Rodríguez

Fernando Garrido Rodríguez
México, alzado, 1980
Dibujo sobre papel
30 x 42 cm
Cortesía de Fernando Garrido Rodríguez

Fernando Garrido Rodríguez
México, fachada, 1980
Dibujo sobre papel
30 x 42 cm
Cortesía de Fernando Garrido Rodríguez

Mural realizado por César Manrique en 1954 por encargo de Manuel Herrero Rivas para un local de su empresa de cerámicas de azulejos y pavimentos
Cortesía de Carmen Herrero
Fotografía de Lola Marazuela

Manuel S. Molezún
Burros, 1958
Pintura acrílica
70 x 100 cm
Cortesía de la familia de Manuel S. Molezún

Manuel S. Molezún
Cuaderno de dibujo, 1950
Dibujos con bolígrafo y lápiz sobre papel
24 x 32,5 x 0,7 cm
Cortesía de la familia de Manuel S. Molezún

Manuel S. Molezún
København (Copenhague), 1953
Técnica mixta
2 un. 40 x 65 cm c/u
Cortesía de la familia de
Manuel S. Molezún

Manuel S. Molezún
Ostende, 1953
Técnica mixta
40 x 65 cm
Cortesía de la familia
de Manuel S. Molezún

Manuel S. Molezún
Venecia, 1953
Técnica mixta
40 x 65 cm
Cortesía de la familia
de Manuel S. Molezún

Manuel S. Molezún
Sin título, años 50
8 dibujos de tinta sobre papel
Dimensiones variables
Cortesía de la familia
de Manuel S. Molezún

Manuel S. Molezún
Sin título, años 50
9 postales intervenidas con bolígrafo
Dimensiones variables
Cortesía de la familia
de Manuel S. Molezún

Concepción Outeiriño Fernández
Alfombra de plumas, 1987
Lino hilado a mano y pluma
de gallina, gallo y perdiz
450 x 58 cm
Cortesía de Concepción
Outeiriño Fernández

Periódico *ABC*,
25 de mayo de 1975, p. 22
Facsímil
32 x 23,7 cm

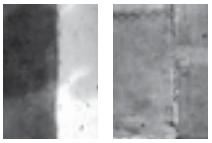
Periódico *El País*,
10 de marzo de 2007, p. 13
Facsímil
29,5 x 41 cm

Revista Nacional de Arquitectura,
número 6, junio 1959, p. 13
Impresión fotográfica
89 x 67 cm
Cortesía del COAM

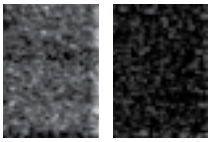
Selección de portadas de la revista
Narria. Estudios de artes y costumbres populares.
Editada por la Universidad Autónoma
de Madrid: Museo de Artes y Tradiciones
Populares. Madrid, 1975 — 2008
10 Fotocopias de DINA4 en color
Cortesía de Consolación González

Archivo de fotografías
de portales, 2012-2016.
Fotografía: Patricia Esquivias

Manuel S. Molezún,
postales intervenidas, años 50.
Fotografía: Andrés Arranz



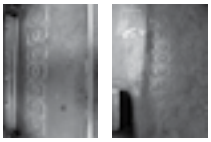
Acera en Montenegro,
Quindío, 2014.
Fotografía: Patricia Esquivias



Concepción Outeiriño Fernández,
Detalle alfombra de plumas, 1987.
Fotografía: Andrés Arranz

Fernando Garrido Rodríguez,
Guisante, 1969.
Fotografía: Andrés Arranz

Fernando Garrido Rodríguez,
Burgos, 1970.
Fotografía: Andrés Arranz

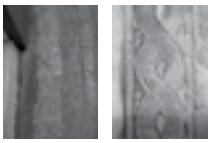


Suelo de un restaurante
en Montenegro, Quindío, 2014.
Fotografía: Patricia Esquivias

Patricia Esquivias, *Murales
de cerámica realizados por Manuel S.
Molezún y Amadeo Gabino
en 1958*, 2013-2015.

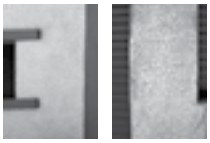
Archivo de fotografías de revocos
madrileños, 2013.
Fotografía: Patricia Esquivias

Amadeo Gabino, *Sin título*, 1956.
Fotografía: Andrés Arranz

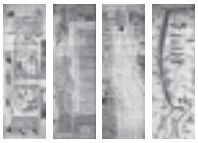


Acera en Montenegro,
Quindío, 2014.
Fotografía: Patricia Esquivias

Manuel S. Molezún,
København (Copenhague), 1953.
Fotografía: Andrés Arranz



Fachada en Beni Boufrah,
Marruecos, 2014.
Fotografía: Patricia Esquivias



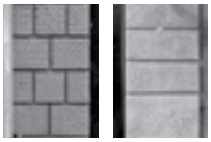
Patricia Esquivias, *Murales
de cerámica realizados por Manuel
S. Molezún y Amadeo Gabino
en 1958*, 2013-2015.

Archivo de fotografías de revocos
madrileños, 2013.
Fotografía: Patricia Esquivias

Mural de cerámica de
César Manrique realizado en 1954.
Fotografía: Lola Marazuela

Manuel S. Molezún,
postales intervenidas, años 50.
Fotografía: Andrés Arranz

Amadeo Gabino,
Sin título, años 50.
Fotografía: Andrés Arranz



Archivo de fotografías de revocos
madrileños, 2013.
Fotografía: Patricia Esquivias

Manuel S. Molezún,
Sin título, años 50.
Fotografía: Andrés Arranz

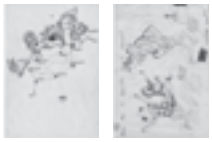
Patricia Esquivias, *Murales
de cerámica realizados por Manuel S.
Molezún y Amadeo Gabino
en 1958*, 2013-2015.

Archivo de fotografías
de portales, 2012-2016.
Fotografía: Patricia Esquivias

Archivo de fotografías de revocos
madrileños, 2013.
Fotografía: Patricia Esquivias

Fernando Garrido,
México alzado, 1980.
Fotografía: Andrés Arranz

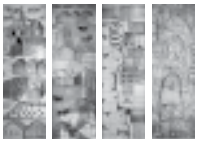
Fernando Garrido,
México fachada, 1980.
Fotografía: Andrés Arranz



Manuel S. Molezún,
Sin título, años 50.
Fotografía: Andrés Arranz

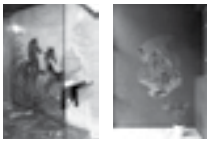
Fernando Garrido, *Maqueta
centro educación especial*, 1970.

Fernando Garrido,
Maqueta estación de autobuses, 1967.



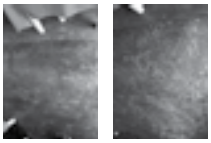
Patricia Esquivias, *Murales
de cerámica realizados por Manuel S.
Molezún y Amadeo Gabino
en 1958*, 2013-2015.

Archivo de fotografías de revocos
madrileños, 2013.
Fotografía: Patricia Esquivias



Archivo de fotografías
de portales, 2012-2016.
Fotografía: Patricia Esquivias

Manuel S. Molezún,
postales intervenidas, años 50.
Fotografía: Andrés Arranz



Suelo de un restaurante
en Montenegro, Quindío, 2014.
Fotografía: Patricia Esquivias

Archivo de fotografías de revocos
madrileños, 2013.
Fotografía: Patricia Esquivias

Manuel S. Molezún,
postales intervenidas, años 50.
Fotografía: Andrés Arranz

Manuel S. Molezún,
Burro y *Burros*, 1958.
Fotografía: Andrés Arranz

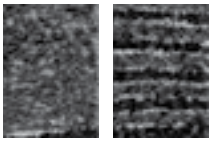
Patricia Esquivias, *Murales
de cerámica realizados por Manuel S.
Molezún y Amadeo Gabino
en 1958*, 2013-2015.

Fernando Garrido Rodríguez,
Casa Cotorruelo, 1970.

Archivo de fotografías de revocos
madrileños, 2013.
Fotografía: Patricia Esquivias

Archivo de fotografías de revocos
madrileños, 2013.
Fotografía: Patricia Esquivias

Manuel S. Molezún,
Sin título, años 50.
Fotografía: Andrés Arranz

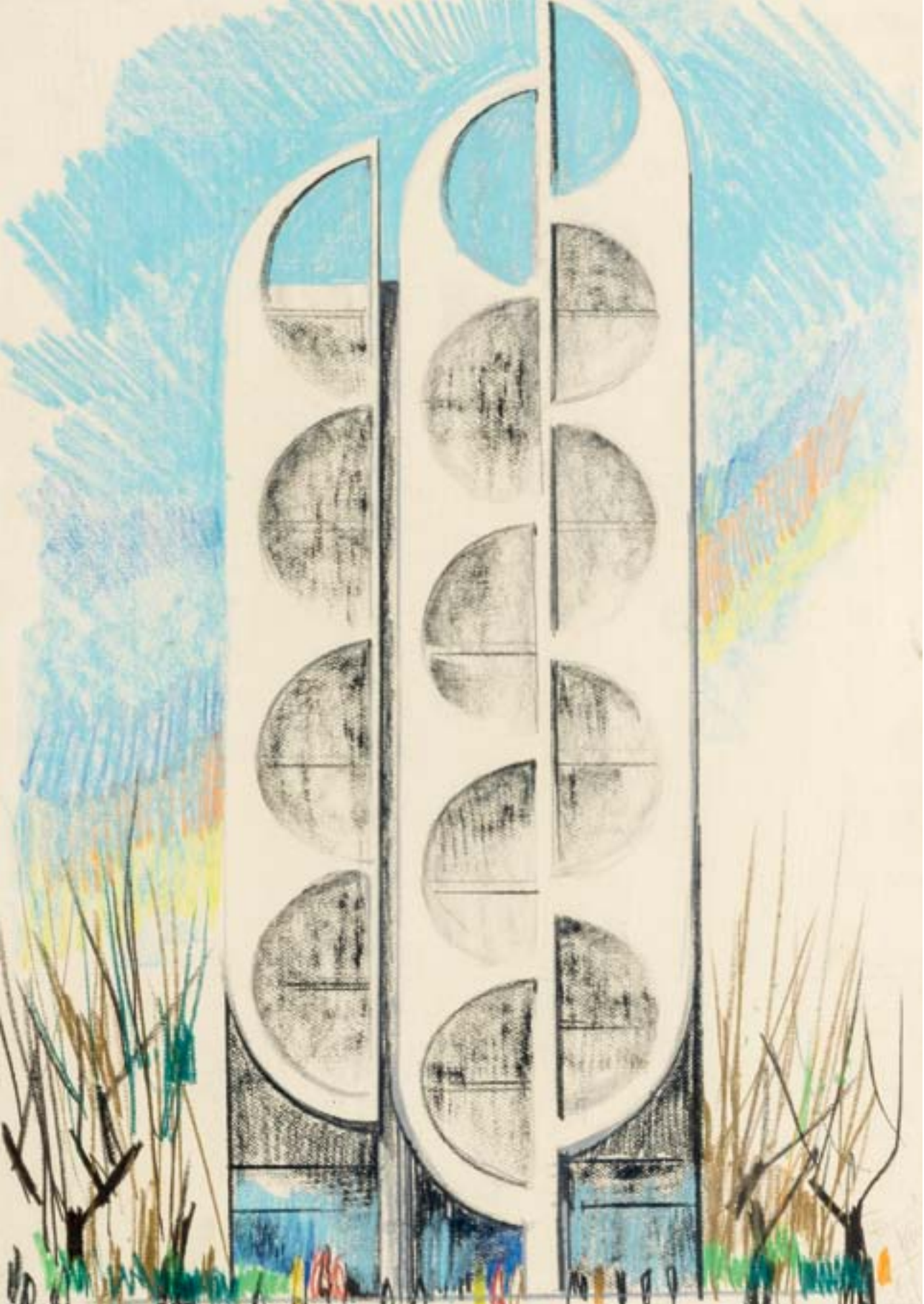


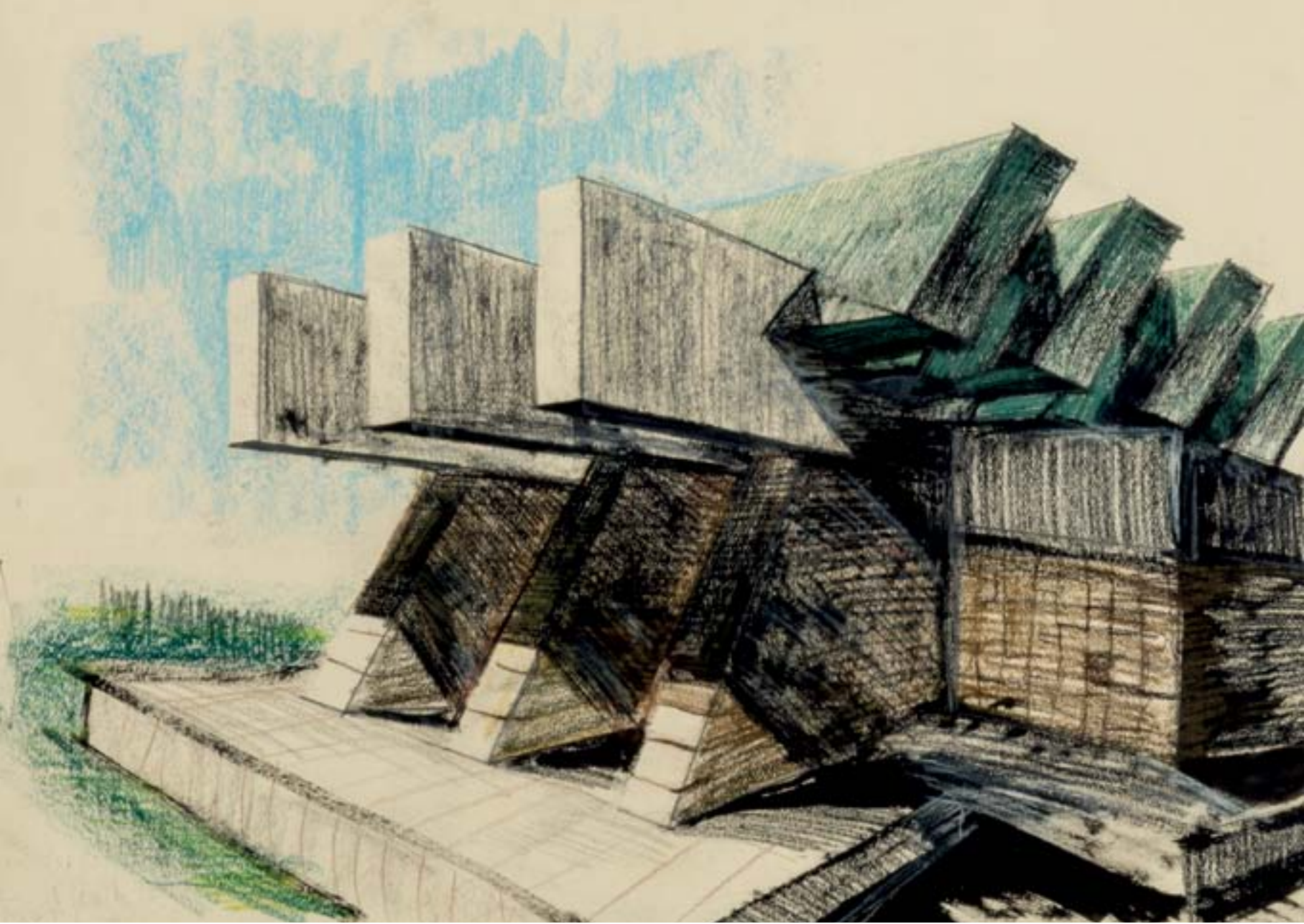
Concepción Outeiriño Fernández,
Detalle alfombra de plumas, 1987.
Fotografía: Andrés Arranz

Fernando Garrido Rodríguez,
Naranjas y limones, 1970.

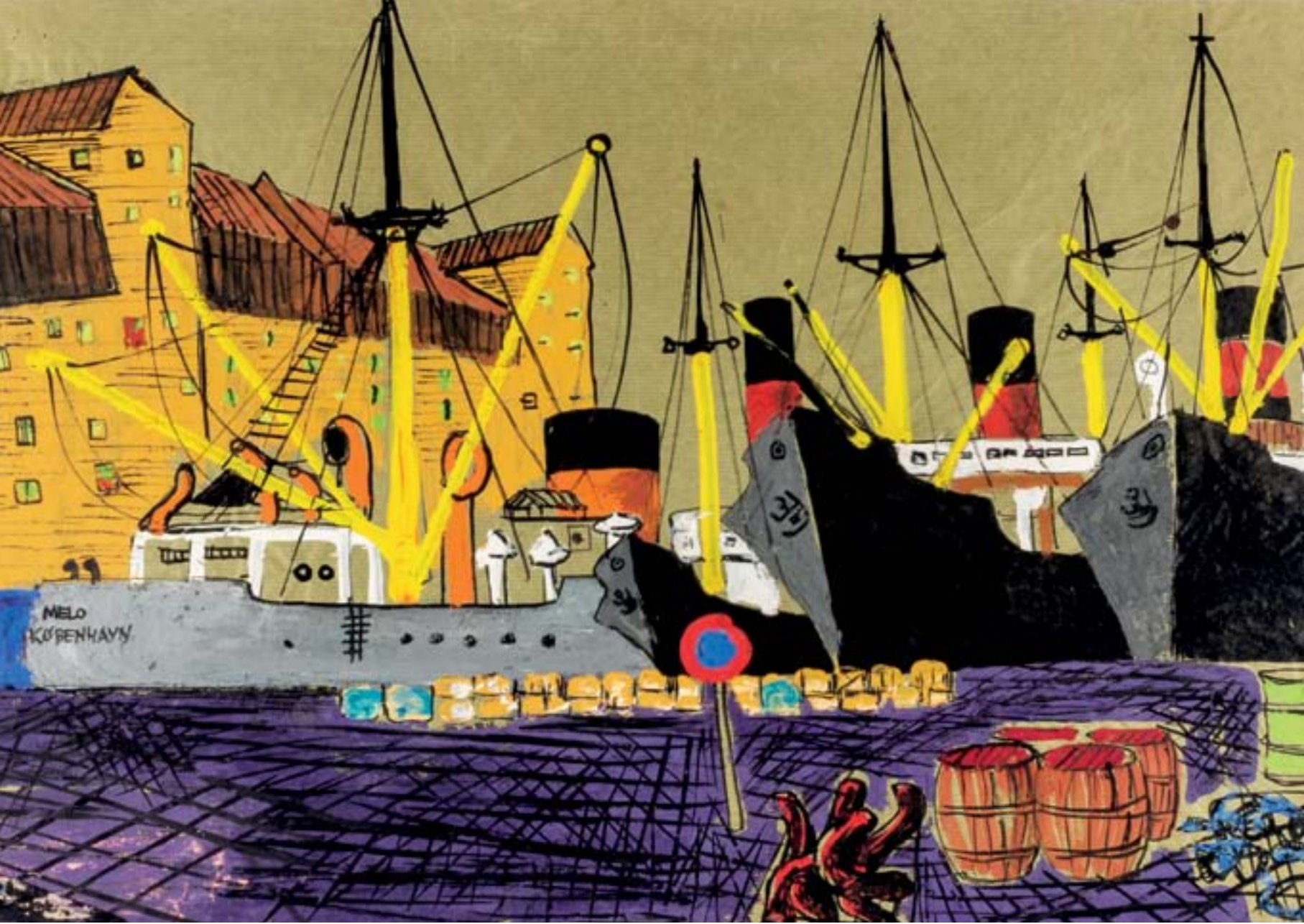
Fernando Garrido Rodríguez,
Confederación Segura, 1965.

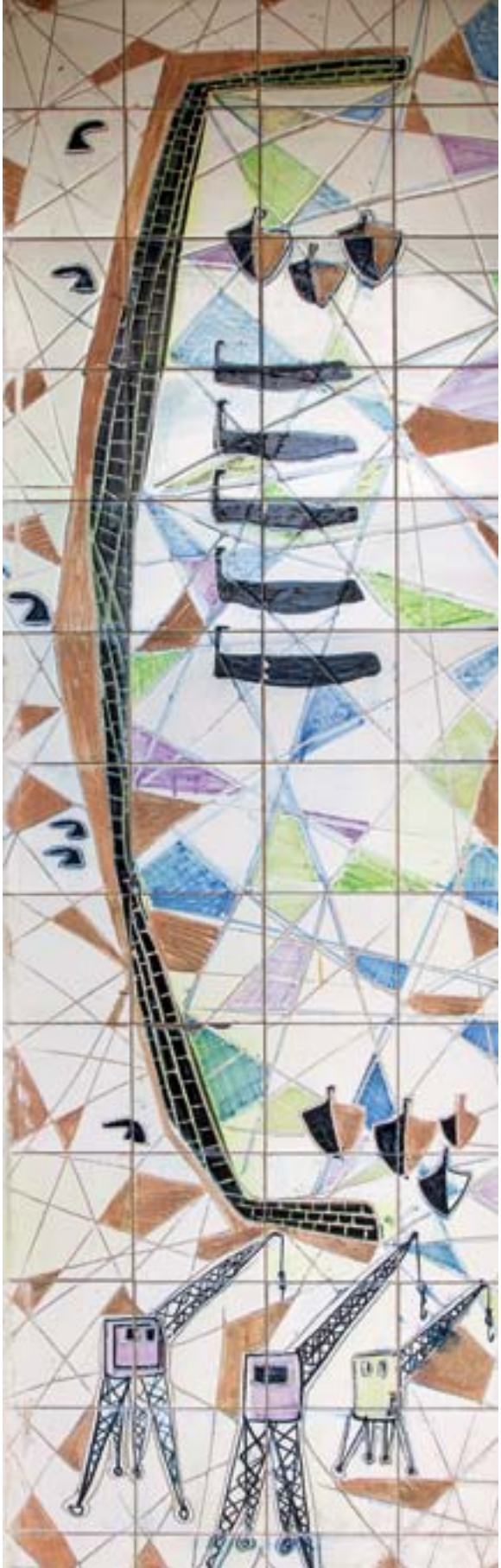
Archivo de fotografías
de portales, 2012-2016.
Fotografía: Patricia Esquivias

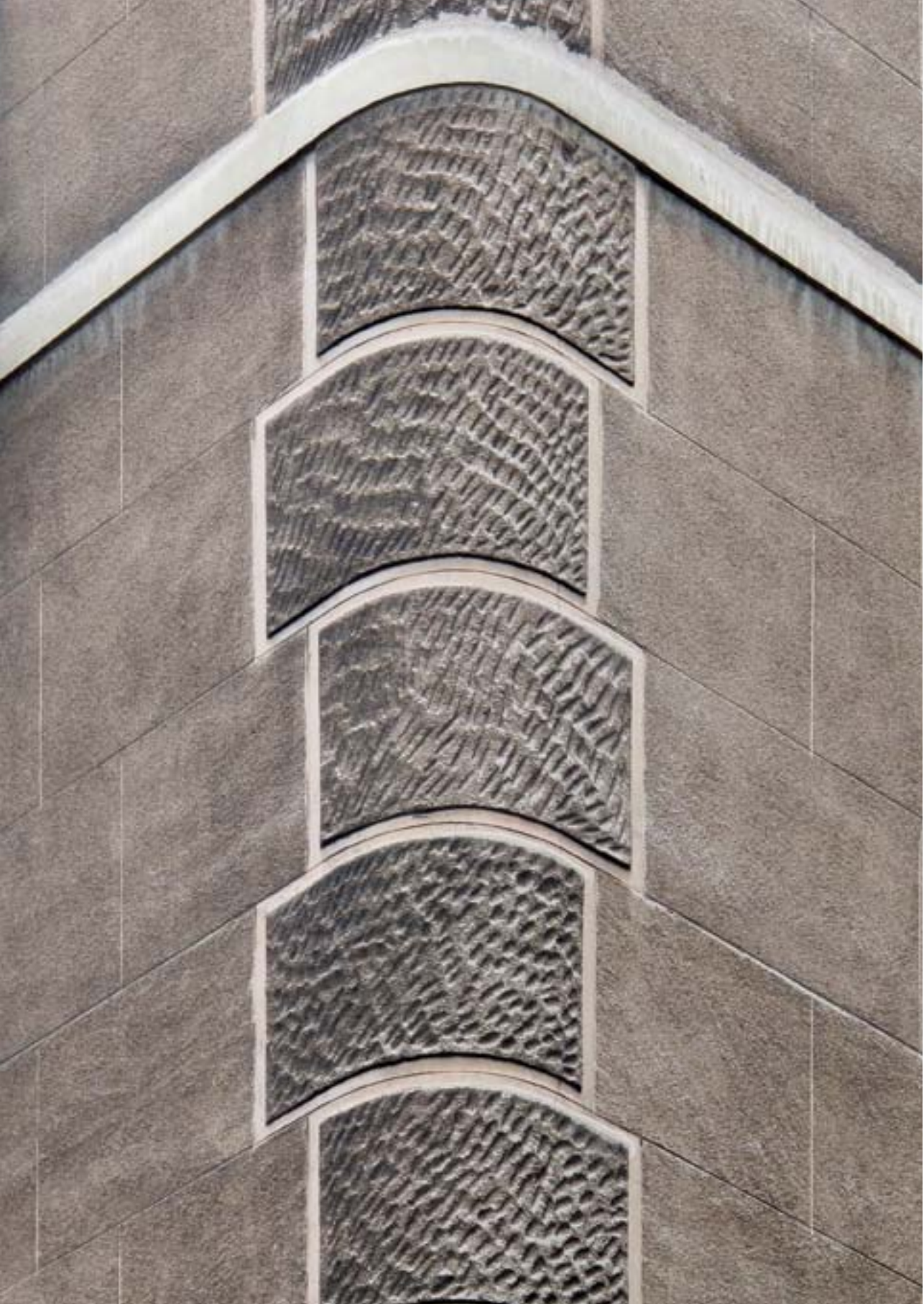


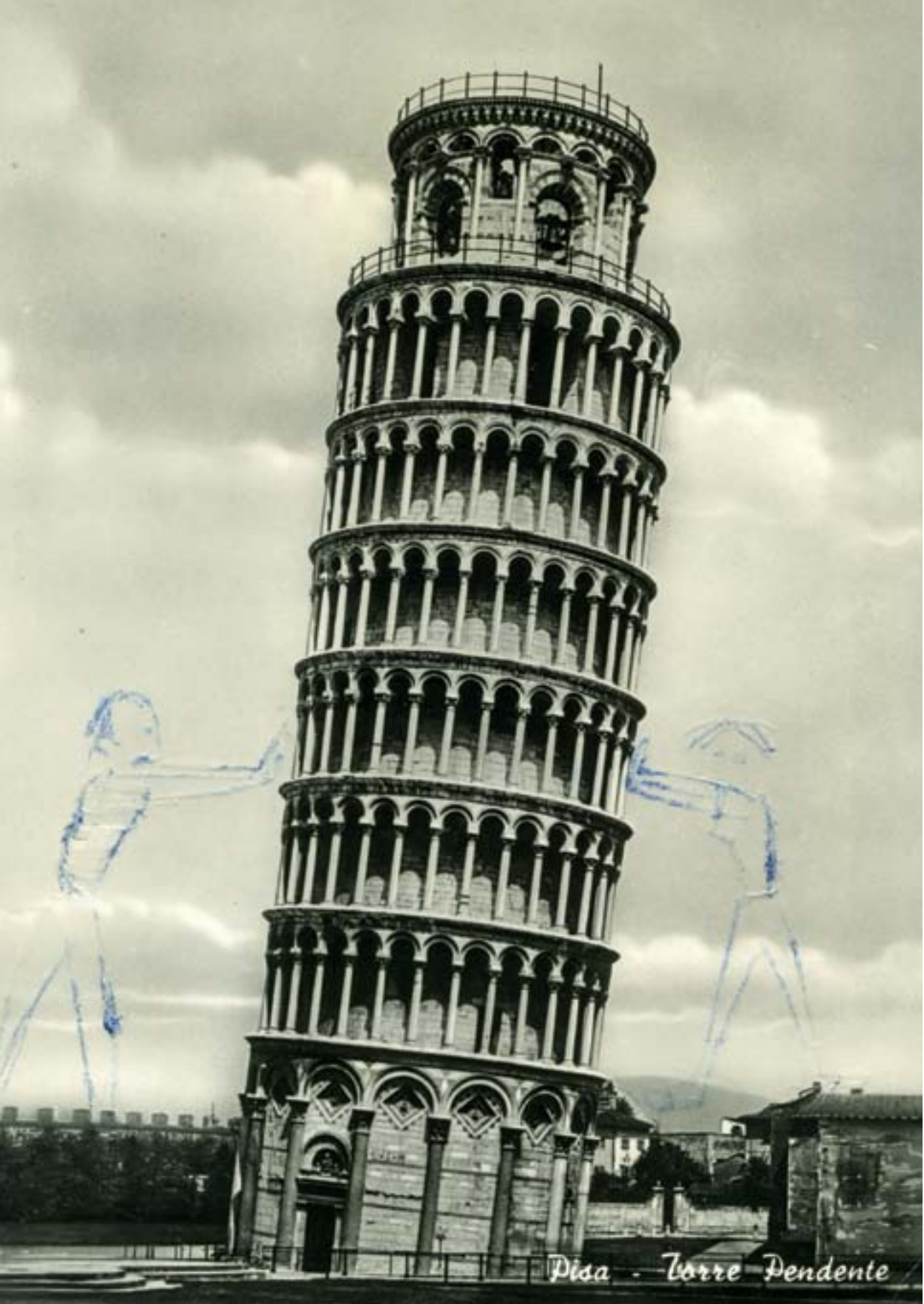


KØBENHAVN
– 53


MELO
KØBENHAVN





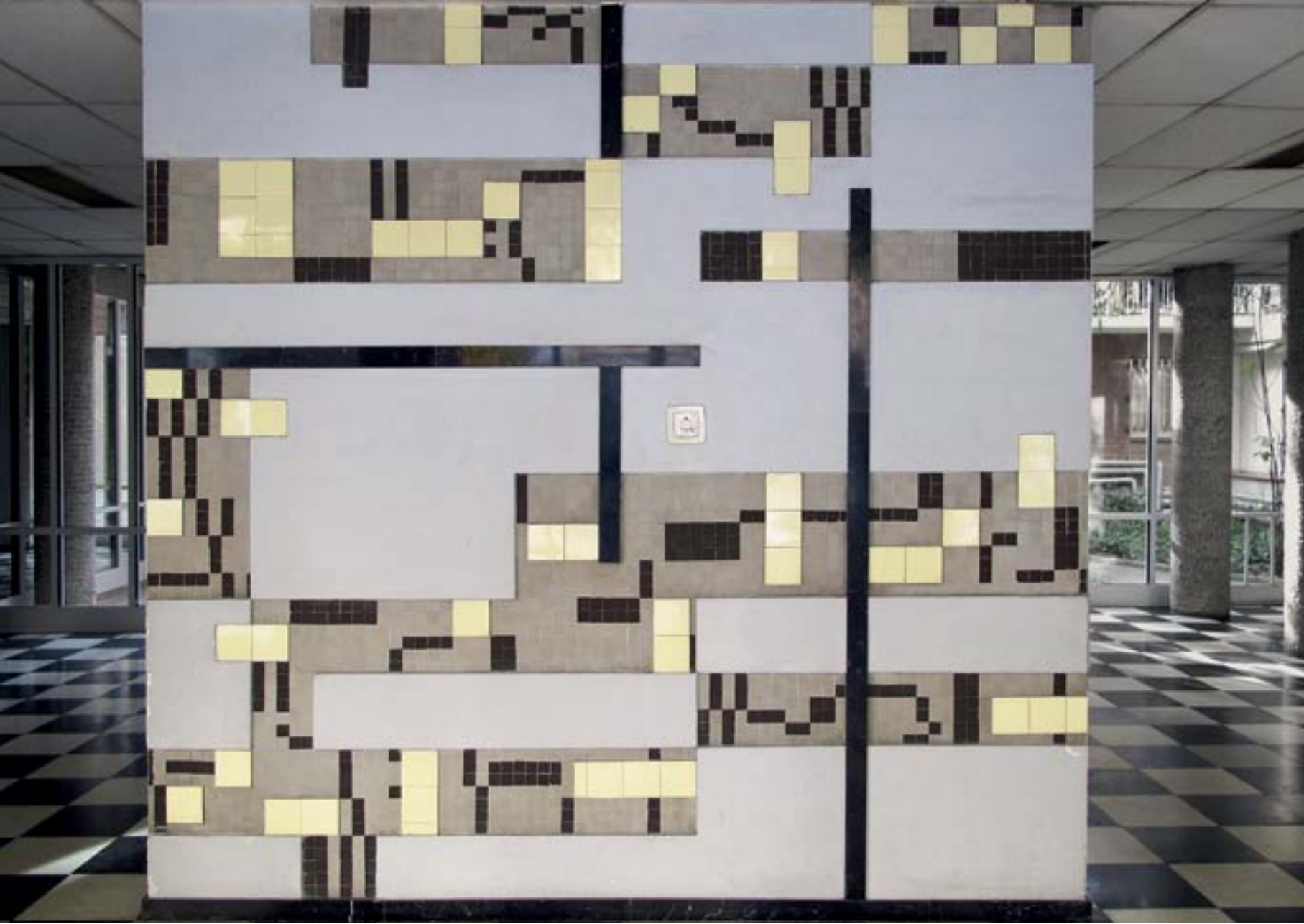

Pisa - Torre Pendente

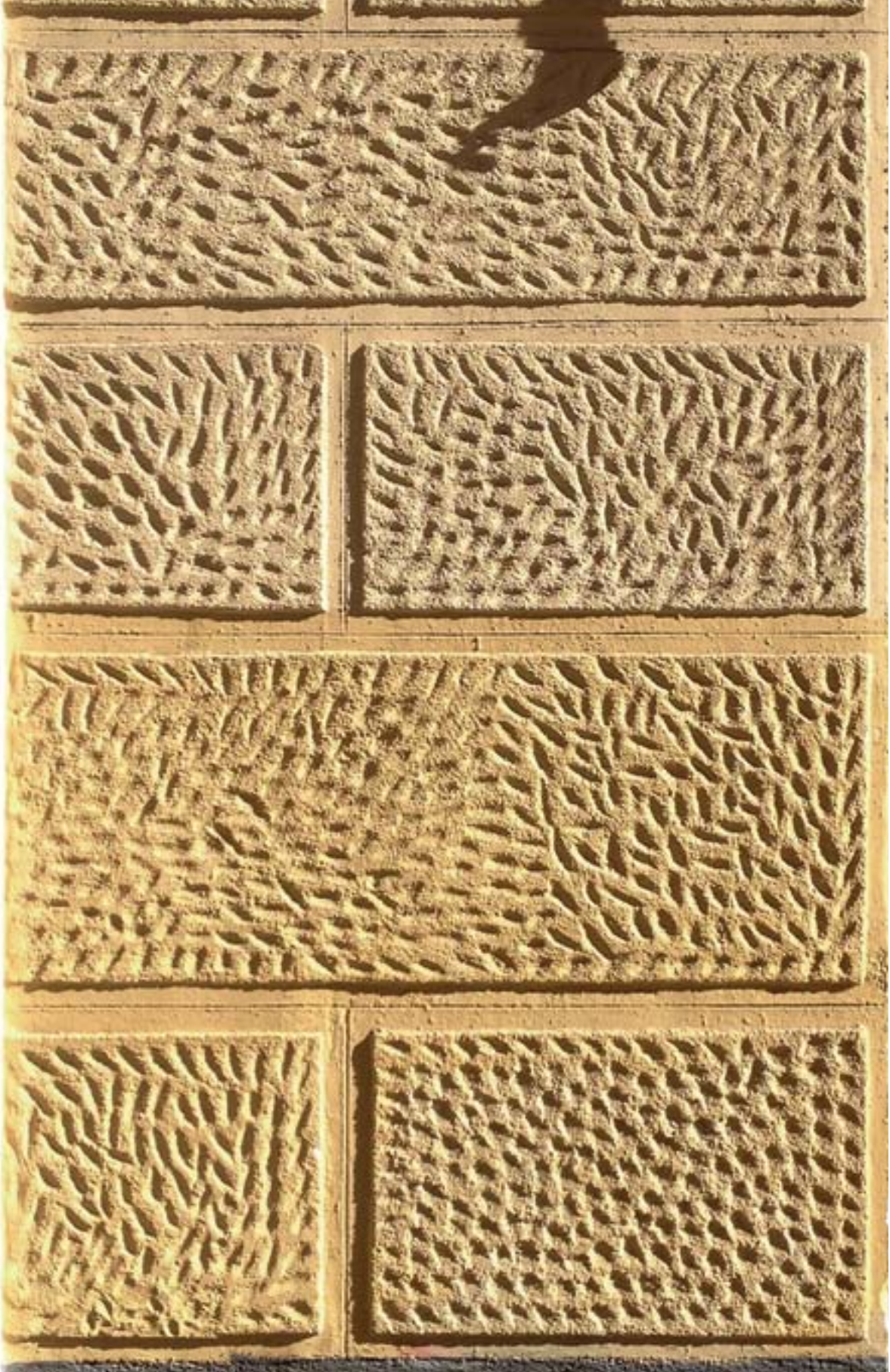
Riviera dei Fiori - Sanremo - Visione panoramica

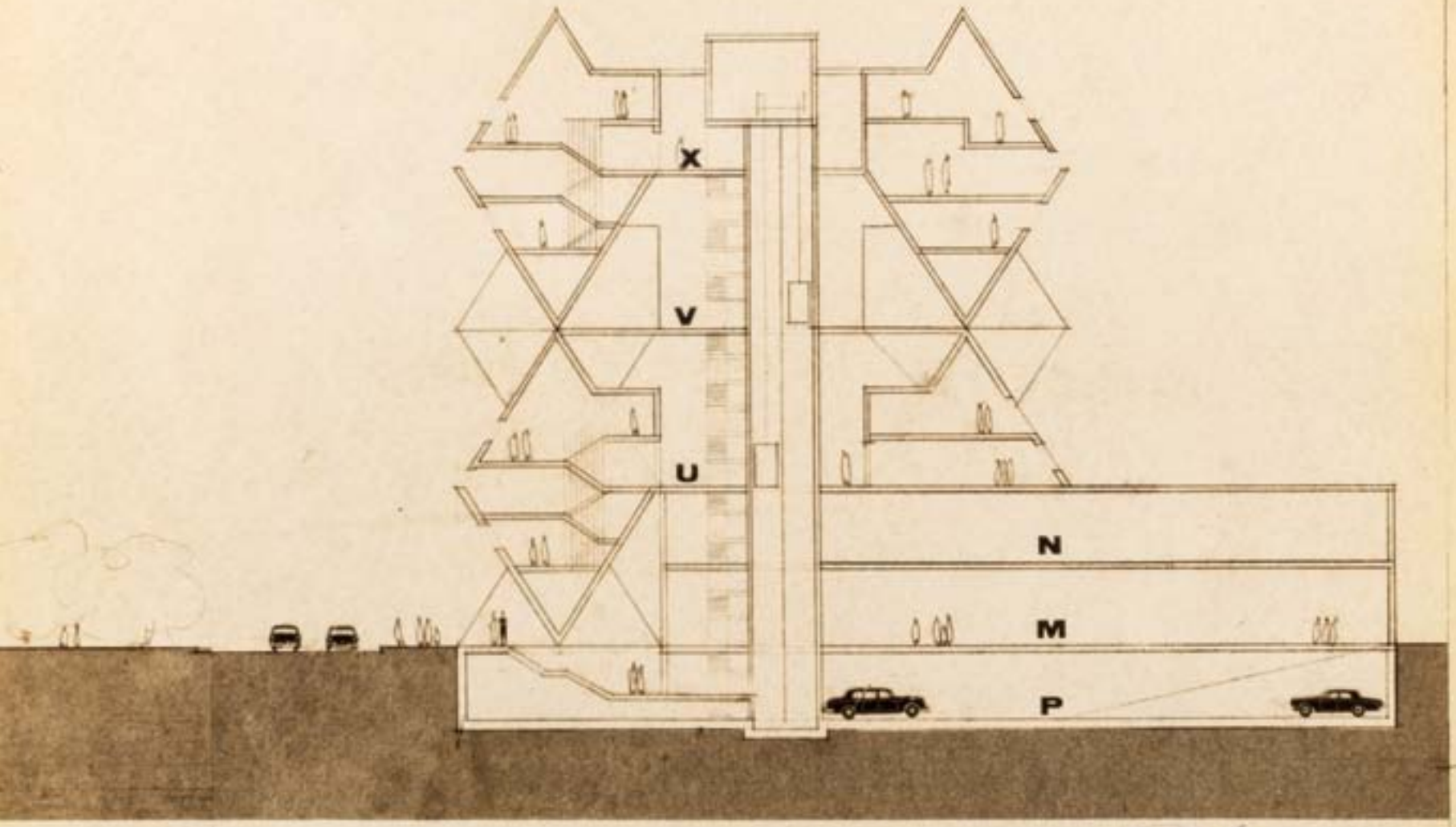
NSM.

NSM.

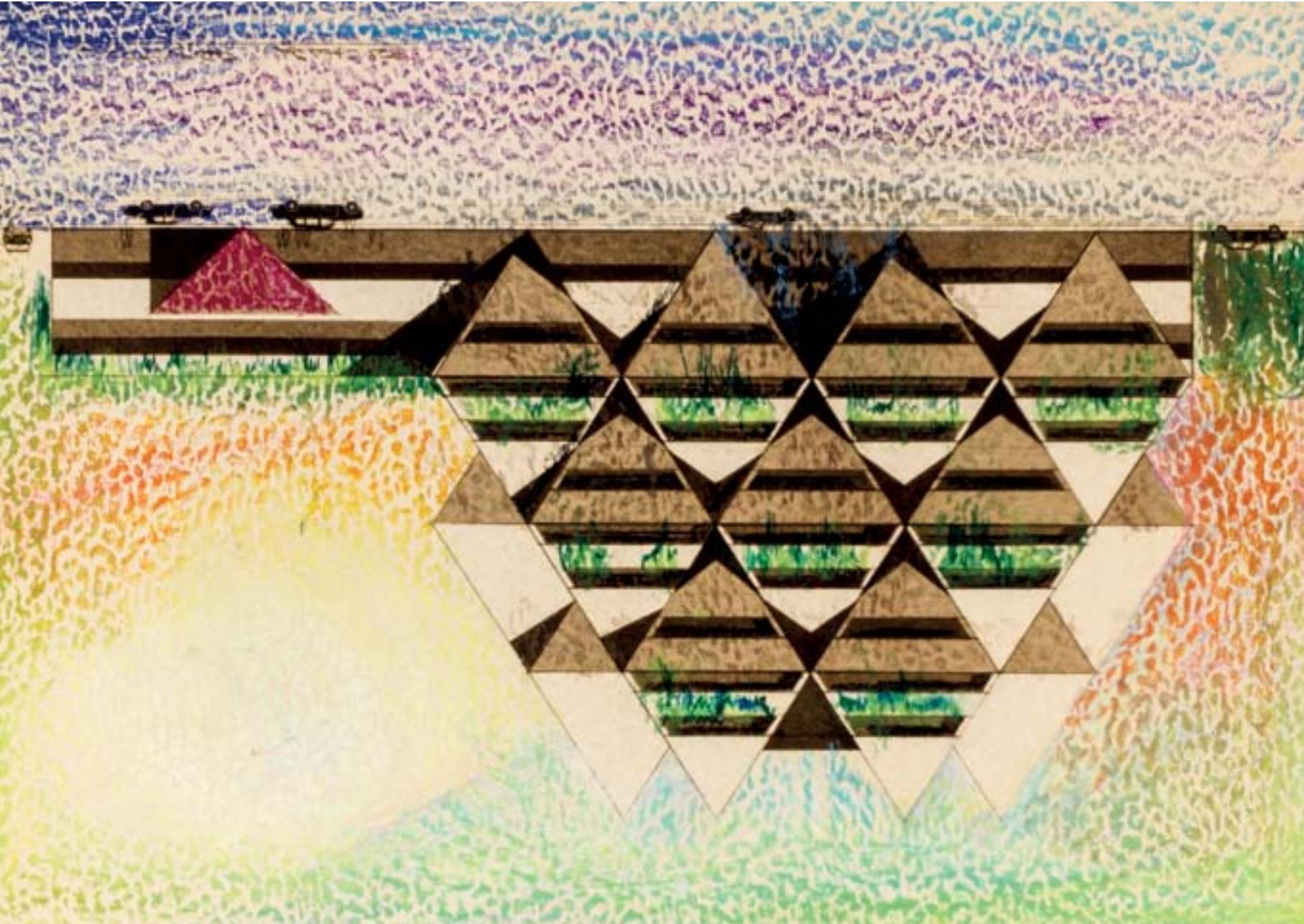
MSMolczin

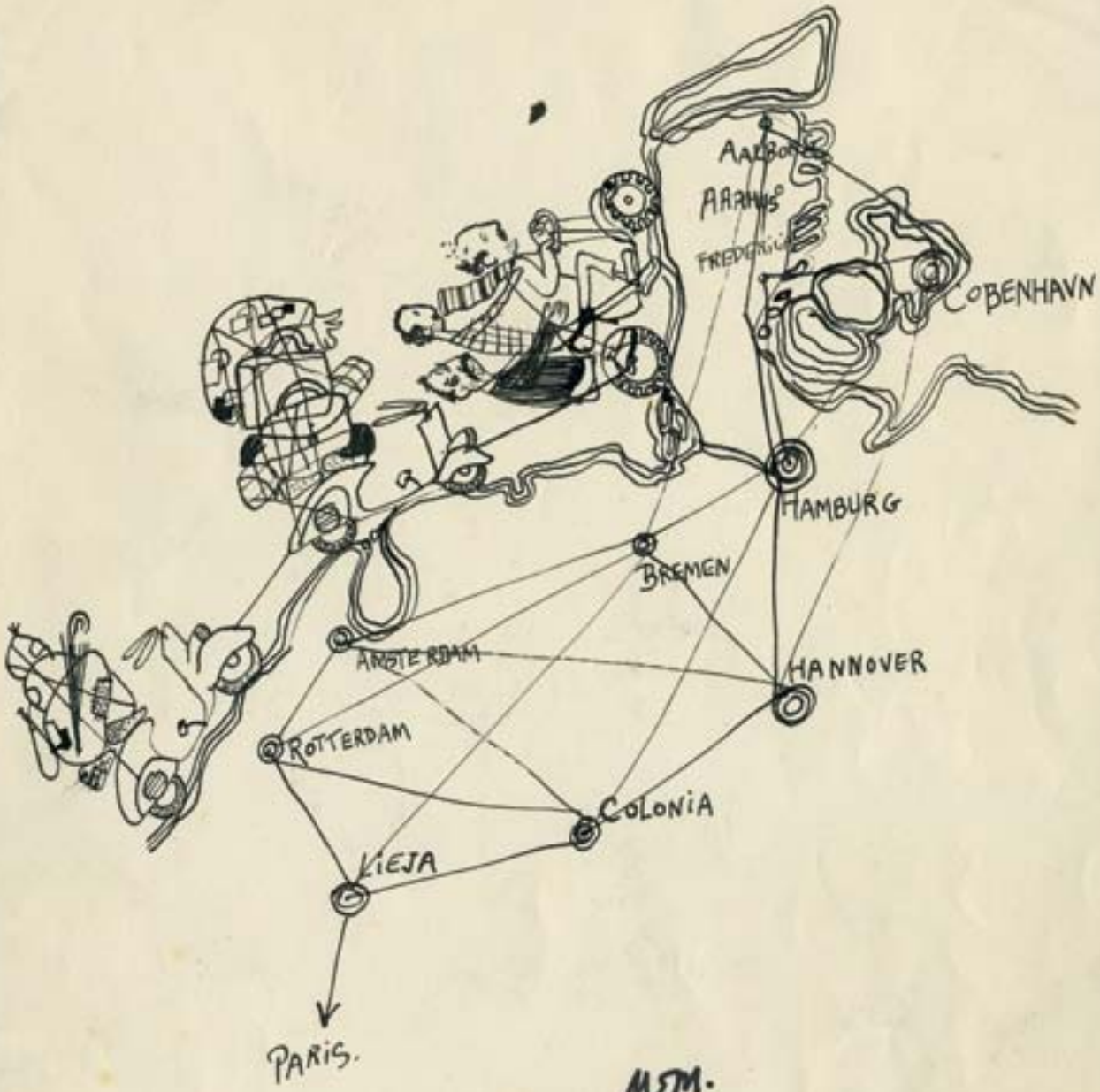






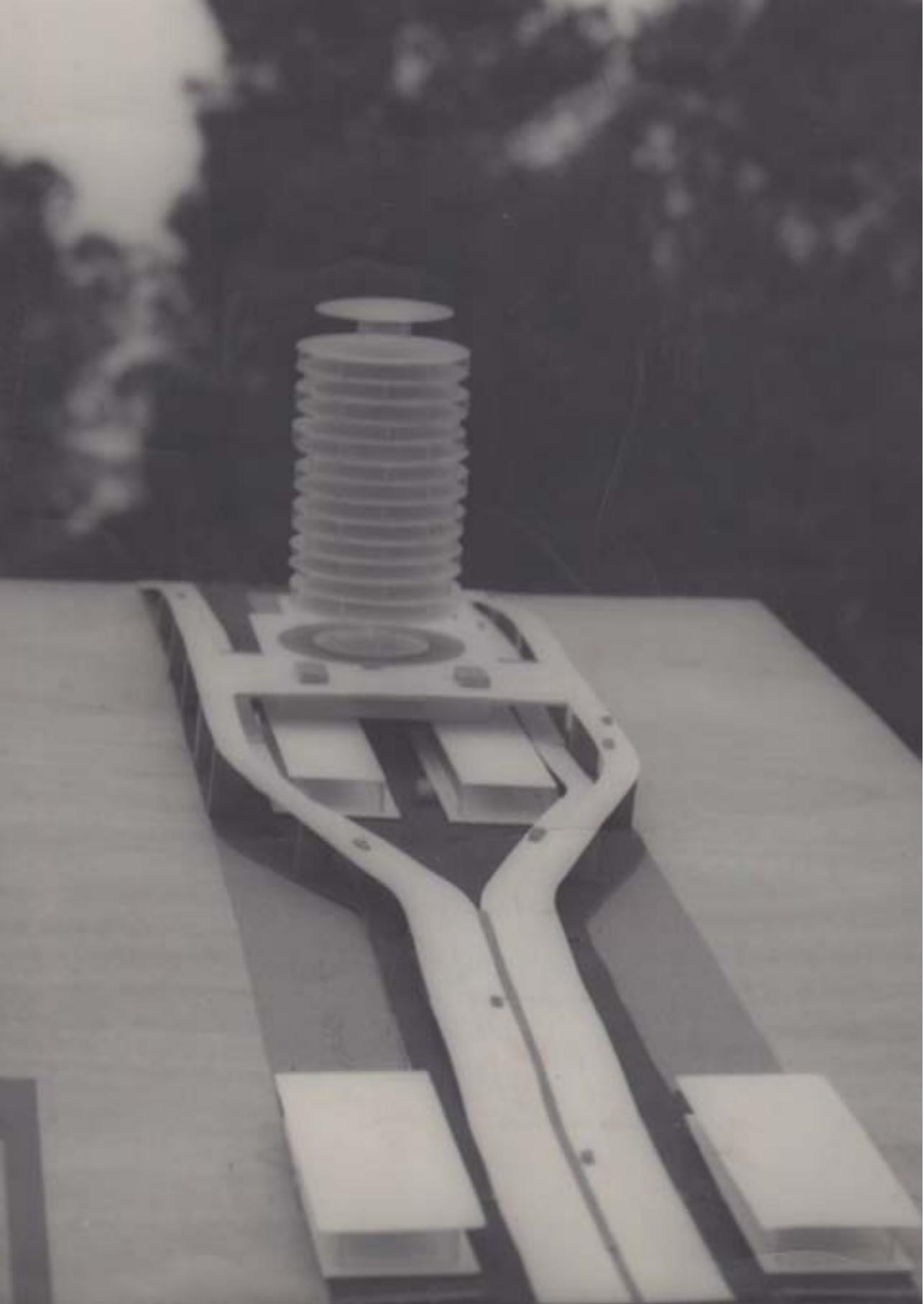
SECCION TRANSVERSAL




AALBORG
AARHUS
FREDERICIA
COBENHAVN
HAMBURG
BREMEN
AMSTERDAM
HANNOVER
ROTTERDAM
COLONIA
LIEJA
PARIS.
MSM.

Ramon dans la Exposition qu'ils preparent.

t'embrasse Manolo



PISHT
PISHT
Milano - Piazza del Duomo

Chez Mogamo 19.20.54

Menú

1º Tortilla de patata

2º tortilla de idem

3º idem

4º id

5º unos pimientitos

para

vino

qu

Mo

In Flight with **TWA . . .**

THE NEW

Martin Skylin

Swift and spacious,
TWA's powerful,
modern Martin Skylin
makes medium distanc
flights in the U.S.
more comfortable
than ever.
Carrying 40 passenger
it cruises at 300 m.p.h.

TWA

TRANS WORLD AIRLI

U.S.A. · EUROPE
AFRICA · ASIA

At Times Embellished

Patricia Esquivias

REGIONAL GOVERNMENT OF MADRID

President
Cristina Cifuentes Cuencas

Director of Culture and Tourism Office
Anunciada Fernández de Córdova
& Alonso-Viguera

General Director of Cultural Promotion
Jaime Miguel de los Santos González

Deputy Managing Director of Fine Arts
Antonio J. Sánchez Luengo

Fine Arts Adviser
Javier Martín-Jiménez

CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

Director
Manuel Segade

Manager
María Aranzazu Borraz de Pedro

Management and Administration
Inmaculada Lizana Plaza

Collection
Mª. Asunción Lizarazu de Mesa
Teresa Cavestany Velasco
Carmen Fernández Fernández

Exhibitions
Víctor de las Heras Iglesias
Ignacio Macua Roy

Communication
Mara Canela Fraile
Marta Martínez Barrera
Rosa Naharro Diestro

*Education and Public Program*s
Pablo Martínez
María Eguizabal Elías
Victoria Gil-Delgado Armada
Carlos Granados

Library
Mª. Paloma López Rubio

Collaborators
Gisèle Rodríguez
Pilar Álvarez
Eva Garrido
Yera Moreno

CA2M Friends
Inez Piso

STACION - QENDRA PËR ART BASHKËKOHOR PRISHTINË
STACION - CENTER FOR CONTEMPORARY ART PRISHTINA

Art Director
Albert Heta

Manager and Program Director
Vala Osmani

Research, Program Assistant
Donjetë Murati

Program Assistants
Dasara Pula
Elmedinë Morina
Rudina Voca

EXHIBITION

Curator
Soledad Gutiérrez

Artists
Patricia Esquivias
Amadeo Gabino
Fernando Garrido Rodríguez
Manuel S. Molezún
Concepción Outeiriño Fernández

CATALOG

Authors
Soledad Gutiérrez
Pablo Martínez
Fernando Ochoa
David Bestué
Robert Blackson

Editorial coordination
Víctor de las Heras Iglesias
Inez Piso

Translation
Alex Reynolds
Blink Translations

Proofreading
Alex Reynolds
Cuarto de Letras

Photography
Andrés Arranz
Lola Marazuela

Graphic Design
Ana Domínguez
Judit Musachs

All publications published by CA2M are available for digital download at www.ca2m.org

CA2M
Centro de Arte Dos de Mayo
Av Constitución 23
28931 Móstoles, Madrid
Tel.: +34 91 276 02 13
ca2m@madrid.org
www.ca2m.org

Stacion - Center for Contemporary Art Prishtina
Zija Prishtina Street
10000 Prishtine
Republic of Kosova
Tel.: +381-(0)38-222-576
Fax: +381-(0)38-544-472
info@stacion.org
www.stacion.org

This publication is co-published by the Culture and Tourism Office - General Direction of Cultural Promotion of the Regional Government of Madrid, and Stacion - Center for Contemporary Art Prishtina in conjunction with the exhibition of Patricia Esquivias.
At Times Embellished presented at CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid) from February 19th to June 5th 2016, and Stacion - Center for Contemporary Art Prishtina from November 30th, 2016 to January 30th, 2017.

Texts
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives
CC BY-NC-ND. Creative Commons 3.0 España

Images
The authors
Some rights reserved. The partial or total reproduction of any of the images in the publication in any form or by any means without prior written consent of the © copyright holders is strictly prohibited.

Printing
BOCM

Legal Deposit
M-3453-2016

ISBN
978-84-451-3530-3

Acknowledgements by Patricia Esquivias
I would like to thank everyone who welcomed and helped me, and who took part in this project. I would like to thank the neighbors and caretakers of Castellana Avenue 111-119. Also, David Bestué, Robert Blackson, Cristina Cámara, Carmen Gallardo, Fernando Garrido y María Artiñano, Consolación González, Guadalupe González Hontoria, Soledad Gutiérrez, Ícaro Maiterena, Pablo Martínez Fernández, Mariano Mayer, Patricia Molins, Fernando Ochoa, Concha Outeiriño, Fernando Palomar, Alex Reynolds, Cristina Rocha, Elke Stelling, and Joos and Josina de Wolff. Ferran Barenblit and the entire team at CA2M, the Botín Foundation, L'apartment 22, Maud Houssais, La Residencia en la Tierra, Carlos Jaramillo and Fátima Vélez Giraldo, Taller Mexicano de Gobelinos, and Murray Guy Gallery and Estrany-de la Mota Gallery. And my family.

CA2M
Centro de Arte Dos de Mayo
Comunidad de Madrid

stacion
Center for Contemporary Art Prishtina

Stacion is supported by:

MINISTRY OF FOREIGN AFFAIRS
OF THE REPUBLIC OF KOSOVO

MINISTRY OF EUROPEAN INTEGRATION
OF THE REPUBLIC OF KOSOVO

07
Foreword

09
Good Morning, Maestro — Soledad Gutiérrez

23
The Art of the Puzzle — Pablo Martínez

35
Patricia Esquivias' Net — Fernando Ochoa

43
Traces on Cement — David Bestué

51
Filling In for Someone Else — Robert Blackson

58
Biographies

60
Works in the Exhibition

64
Images in the Catalog

The Regional Government of Madrid and Stacion - Center for Contemporary Art Prishtina have the pleasure of presenting this publication of the work of the artist Patricia Esquivias within the framework of her exhibition at CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, titled "At Times Embellished", and curated by Soledad Gutiérrez.

The work of Patricia Esquivias addresses issues that relate to our history and society in a very personal way. As if she were carrying out an anthropological study, the artist meticulously interviews characters whose narratives combine fantasy and reality, inviting viewers to reread history in an apocryphal way. From works that revolve around an emblematic building on Castellana Avenue in Madrid to the singular life experience of Guadalupe González-Hontoria, by way of the narrative potential of Colombia's sidewalks or of the Rif's architectural decorations, the exhibition has been formulated as a rethinking of public and domestic space, making us reflect on how the dynamics related to them have been progressively modified.

This undertaking is clearly articulated in the various lines of work that the CA2M and Stacion - Center for Contemporary art Prishtina have been developing around the dislocation that art introduces in relation to popular culture, consolidating the museum as a model of coherence in relation to these subjects.

Furthermore, CA2M continues its collaboration with the ARCO art fair, that, with the exhibition of Patricia Esquivias, an artist from Madrid, is an allusion to the celebration of ARCO's 35th anniversary, in an edition whose curatorial focus is the local context itself.

The Regional Government of Madrid and Stacion - Center for Contemporary art Prishtina would like to express its profound gratitude to the artist, the curator, the lenders, and the authors of the catalog texts for their collaboration and predisposition to make this project come true.

The Regional Government of Madrid

Stacion - Center for Contemporary Art Prishtina

good good good good good
morning, morning, morning, morning, morning,
maestro maestro maestro maestro maestro
good good good good
morning, morning, morning, morning,
maestro maestro maestro maestro
good good good good good
morning, morning, morning, morning, morning,
maestro maestro maestro maestro maestro
good good good good
morning, morning, morning, morning,
maestro maestro maestro maestro
good good good good good
morning, morning, morning, morning, morning,
maestro maestro maestro maestro maestro
good good good good
morning, morning, morning, morning,
maestro maestro maestro maestro
good good good good good
morning, morning, morning, morning, morning,
maestro maestro maestro maestro maestro
good good good good
morning, morning, morning, morning,
maestro maestro maestro maestro
good good good good good
morning, morning, morning, morning, morning,
maestro maestro maestro maestro maestro
good good good good
morning, morning, morning, morning,
maestro maestro maestro maestro
good good good good good
morning, morning, morning, morning, morning,
maestro maestro maestro maestro maestro
good good good good
morning, morning, morning, morning,
maestro maestro maestro maestro
good good good good good
morning, morning, morning, morning, morning,
maestro maestro maestro maestro maestro
good good good good
morning, morning, morning, morning,
maestro maestro maestro maestro
good good good good good
morning, morning, morning, morning, morning,
maestro maestro maestro maestro maestro
good good good good
morning, morning, morning, morning,
maestro maestro maestro maestro
good good good good good
morning, morning, morning, morning, morning,
maestro maestro maestro maestro maestro

I lingered a little behind the others to have a stare at this house, which, as I have told you, stood on the site of my old dwelling.

It was a longish building with its gable ends turned away from the road, and long traceried windows coming rather low down set in the wall that faced us. It was very handsomely built of red brick with a lead roof; and high up above the windows there ran a frieze of figure subjects in baked clay, very well executed, and designed with a force and directness which I had never noticed in modern work before. The subjects I recognised at once, and indeed was very particularly familiar with them.

However, all this I took in in a minute; for we were presently within doors, and standing in a hall with a floor of marble mosaic and an open timber roof. There were no windows on the side opposite to the river, but arches below leading into chambers, one of which showed a glimpse of a garden beyond, and above them a long space of wall gaily painted (in fresco, I thought) with similar subjects to those of the frieze outside; everything about the place was handsome and generously solid as to material; and though it was not very large (somewhat smaller than Crosby Hall perhaps), one felt in it that exhilarating sense of space and freedom which satisfactory architecture always gives to an unanxious man who is in the habit of using his eyes.

In this pleasant place, which of course I knew to be the hall of the Guest House, three young women were flitting to and fro. As they were the first of the sex I had seen on this eventful morning, I naturally looked at them very attentively, and found them at least as good as the gardens, the architecture, and the male men. As to their dress, which of course I took note of, I should say that they were decently veiled with drapery, and not bundled up with millinery [...]. They came up to us at once merrily and without the least affectation of shyness, and all three shook hands with me as if I were a friend newly come back from a long journey: though I could not help noticing that they looked askance at my garments; for I had on my clothes of last night, and at the best was never a dressy person [...].

Robert patted her on the head in a friendly manner; and we fell to on our breakfast, which was simple enough, but most delicately cooked, and set on the table with much daintiness. The bread was particularly good, and was of several different

kinds, from the big, rather close, dark-coloured, sweet-tasting farmhouse loaf, which was most to my liking, to the thin pipe-stems of wheaten crust, such as I have eaten in Turin.

As I was putting the first mouthfuls into my mouth my eye caught a carved and gilded inscription on the panelling, behind what we should have called the High Table in an Oxford college hall, and a familiar name in it forced me to read it through. Thus it ran:

"Guests and neighbours, on the site of this Guest-hall once stood the lecture-room of the Hammersmith Socialists. Drink a glass to the memory!"

May 1962

William Morris, *News from Nowhere*, 1890

In 1890 William Morris published *News from Nowhere*, a scientific utopia[1] written in installments for *Commonweal*[2]. It contained his reflections on socialist society, made between 1984 and 1989, as a journey to an England set in the future through the eyes of William Guest, a socialist from Hammersmith who falls asleep in London's industrial period in the late 19th century, and wakes up at the beginning of the twenty-first century. Once there, he finds a new society which, after a political transformation, has left behind the emerging capitalist way of life. This new social order is characterized by fraternity, a job well done, joy, and pleasure, a harmonious way of life whose main pillars are beauty and the fulfillment and self-improvement of its citizens through craftsmanship.

It is a political essay where Morris' passion for craftwork and the decorative arts is strongly felt, little wonder that as well as an activist and writer, he was an architect, textile expert, and founder of the Arts & Crafts movement. The group aspired to restore traditional arts and crafts, placing them on the same level as the fine arts and understanding them as a medium for perfecting daily life and giving new meaning to art. This idea has persisted throughout history, reformulated at various times, by Malévich in Unovis, Van Doesburg in De Stijl, or Peter Behrens in the Werkbund, and defining Gropius' program at the Bauhaus under the motto: "Art and technology – a new unity"[3].

1. — As defined by Edward P. Thompson in his introduction to *News from Nowhere*.

2. — *Commonweal* was a British socialist newspaper founded in 1895 by the newborn Socialist League. Its founder was William Morris himself, who was its chief editor until 1890.

3. — Patricia Molins, "Misterio y geometría. La década de la abstracción", in *L'arquitectura i l'art dels anys 50 a Madrid.* (Barcelona: Fundacio Caixa d'Estalvis y Pensions, 1996), 49.

William Guest's dreamlike journey takes us across a totally transformed country where industry has disappeared and is now part of an obsolete past. It has been substituted by workshops where complex work is carried out and offered to the community, making its inhabitants fulfilled and proud, a new society where tasks are chosen voluntarily and paper currency and market values do not exist. This itinerary makes us see the pleasure taken in small details, through the simple but solid architecture that goes beyond short term functionality and appearance, and is rich in decorative elements. Constructions where the role of craftwork, and therefore of craftsmen, are valued as instruments for the improvement of their inhabitants' quality of life.

A taste for craftsmanship and the decorative arts is common to Patricia Esquivias' work. She attempts to draw attention to these elements, trying to re-evaluate them and recover their significance in contemporary society, thus defending the role of their makers, who are often invisible to our eyes. Esquivias uses "architecture, handicrafts, and applied arts as entry points to a city she understands as a structure "[4]. In this way, artistic research and practice become strategies to create connections with the city and thus inhabit it with more awareness.

It is a way of appropriating space, of inhabiting it in Lefebvre[5]"s sense of the word, who attempted to turn lived in space into a place; to adapt it, use it, transform it, and pour into it the affectivity of use and the imagination of the inhabitants. A creative practice that affirms a boundless human potential as one recognizes oneself in what one creates, granting it its lost dimensions: the transfunctional, the recreational, and the symbolic. In this way, we would access being and sociability by inhabiting, and the inhabitant would break free from the monologue of technocratic urbanism. An individual would appropriate and reassert space to return to, and recognize, himself.

The space described by Esquivias is characterized by intimate architectural elements that make up her everyday life. She turns humble structural or decorative elements into monuments, paying attention not only to their function, but also to the professions behind them. Trades such as that of the builder, which has been pushed into the background since the consecration of architecture in modern times, an activity it is fully dependent

4.
—
From a conversation with Patricia Esquivias during the preparation process of the exhibition "At Times Embellished".

5.
—
In reference to Henri Lefebvre.

on. Or that the potter, which is increasingly rare, but is still fundamental to understand Madrid's architecture from the fifties, a time when architects were patrons of the applied arts and turned to artists and craftsmen to decorate façades, balconies, and lobbies. A wake up call that appears in the repetition of depicted motifs, as in the photo series of lobbies and renders that the artist found in Madrid.

Due to their familiarity, everyday architectural elements make us feel that we are a part of the work; we see our environment in a different light. An intimacy that is not limited to geography, but to the human dimension of its use: we could equally speak of a façade in Madrid, the Rif Region, or the United States, of a Colombian sidewalk, a Galician house, or a clock at a German station. We could come across any of these elements on our walks, they invoke our capacity of observation and reclaim the importance of elements that are often secondary, or rarely remarkable at first sight. They are examples of a type of architecture where big names are not as important as the trades and work of the anonymous people inhabiting them. An architecture that we might sometimes see as traditional (such as the motifs on the Colombian pavements or the Galician houses), which occasionally exists in response to trends from a particular historical period (this is the case in the photographs of the entrance halls and renderings in Madrid). It may also bring broader phenomena to our attention, such as the baseboards that eat away at the sand on the marble mural on Castellana Avenue, which become a metaphor for the tourist constructions that eat away at the Spanish coastline.

Craftwork appears in Patricia Esquivias' art practice not only to claim recognition for it, but also as a translation of artistic languages. A recurring exercise in her work is to transform (translate) one discipline into another, altering conclusions and presentations to bring attention to what is presented, while simultaneously exploring its potential. In this way, the entrance to the building of Castellana Avenue 117 is turned into a Gobelin tapestry, made in a traditional workshop in Guadalajara (Mexico) where both dyes and fabrics are hand made. The mosaics in the building are turned into jewels, the tiles on the stairwell into photo books that we can skim through, following the order we would see them in if we were to walk up the stairs. The pavements of a remote village in Colombia are transferred onto paper and turned into drawings. Not only does she thus transform languages, she

also plays with the subjects these languages deal with, altering the traditionally established rules of motifs and techniques.

William Guest's trip continues down the river Thames and across England's rural areas. Through this itinerary, we may enjoy the beauty of crop fields set in former industrial spaces, their diligent and proud inhabitants, and the work that they carry out together; an ode to voluntary, satisfying work. The story ends when the protagonist, in a conversation with one of his travel companions, realizes that he is incapable of inhabiting two different temporal moments at once. This realization breaks the magic of the dream, taking the story back to the dirt and pollution of London at the end of the nineteenth century. He doubts the limits between dream and reality, feels the loss of meaning that distance (both temporal and physical) often grants to lived experience, and considers the possibility that, instead of a dream, he may have been experiencing visions. These visions had however been of a collective, shared, experience, which seems unreal to him upon seeing at the faces of his fellow men. In this text, the tension between the present and the past, the present-past, and the hypothetical present-future is constant.

A tension that we also find in Patricia Esquivias work, through the stories narrated in her videos, conferences, or series of images, we inhabit an expanded temporality where the limits between reality and fiction are blurred, just like in *News From Nowhere*. This journey through time is not approached with nostalgia, but as a way of demanding a future where the present and the past may coexist with respect and affection. A demand that looks for the complicity of those on the receiving end of the message, and that is based on the belief in people's active (and creative) potential.

> I have to report that one fine morning, I do not know any more for sure what time it was, as the desire to take a walk came over me, I put my hat on my head, left my writing room, or room of phantoms, and an down the stairs to hurry out into the street [...]. As far as I can remember as I write this down, I found myself, as I walked into the open, bright, and cheerful street, in a romantically adventurous state of mind, which pleased me profoundly. [...] I was tense with eager expectation of whatever might encounter me or cross my way on my walk. My steps were measured and calm, and, as far as I know, I presented, as I went on my way, a

fairly dignified appearance. My feelings I like to conceal from the eyes of my fellow men, of course without any fearful strain to do so – such strain I would consider a great error, and a mighty stupidity. I had not yet gone twenty or thirty steps over a broad and crowded square, when Professor Meili, a foremost authority, brushed by me. Incontrovertible power in person, serious ceremonial, and majestical, Professor Meili's trod his way; in his hand he held an unbendable scientific walking stick, which infused me with dread, reverence, and esteem. Professor Meili's nose was a stem, imperative, sharp eagle- or hawk-nose, and his mouth was juridically clamped tight and squeezed shut. The famous scholar's gait was like an iron law; world history and the afterglow of long-gone heroic deeds flashed out of Professor Meili's adamant eyes, secreted behind bushy brows. His hat was like an irremovable ruler. Secret rulers are the most proud and most implacable. Yet, on the whole, Professor Meili carried himself with a tenderness, as if he needed in no way whatsoever to make apparent what quantities of power and gravity he personified, and his figure appeared to me, in spite of all its severity and adamance, sympathetic, because I permitted myself the thought that men who do not smile in a sweet and beautiful way are honourable and trustworthy. As is well known, there are rascals who play at being kind and good, but who have a terrible talent for smiling obligingly and politely, over the crimes which they commit. [...]

Since, dear kind reader, you give yourself the trouble to march attentively along with the writer and inventor of these lines, out forthwith into the bright and friendly morning world, not hurrying, but rather quite at ease, with level head, smoothly, discreetly, and calmly, now we both arrive in front of the above-mentioned bakery with the gold inscription, where we feel inclined to stop, horrified, to stand mournfully aghast at the gross ostentation and at the sad disfigurement of sweet rusticity which is intimately connected with it.

Spontaneously I exclaimed: "Pretty indignant, by God, should any honorable man be, when brought face to face with such golden inscriptional barbarities, which impress upon the landscape where we stand the seal of self-seeking, money-grubbing, and a miserable, utterly blatant coarsening of the soul. Does a simple, sincere master baker really require to appear so huge, with his foolish gold and silver proclamations to beam forth and shine, bright as a prince or a dressy, dubious lady? Let him bake

> and knead his bread in all honor and in reasonable modesty. What sort of a world of swindle are we beginning, or have already begun, to live in, when the municipality, the neighbors, and public opinion not only tolerate but unhappily, it is clear, even applaud that which injures every good sense, every sense of reason and good office, every sense of beauty and probity, that which is morbidly puffed up, offers a ridiculous tawdry show of itself.
>
> Robert Walser, *The Walk*, 1917

Like Robert Walser in *The Walk,* Esquivias pays particular attention to people. On the one hand, to the viewers her narratives are addressed to: those with whom she attempts to make contact with and transmit her liking for beautiful things, trying to turn the narrative into a vision; a shared experience. The world she describes is inhabited by men and women of varying conditions who cross her path and somehow attract her attention, awakening in her the desire to pause and enjoy their existence as a way of coming closer to history, and of understanding the moment it describes. An exercise that looks at the world around her, an assumes that there is always someone behind the subjects she researches into or pursues, and that this someone has a lot to offer. Their contributions often turn the work presented into a sort of ensemble exercise that wouldn't exist without her fascination for the people who grant it its human dimension. In the same way that architectural and decorative elements are turned into monuments, the attention paid to the life of others is turned into fascination: people who at first sight seem normal, almost invisible, become the protagonists of the stories we hear or see. In this way, Esquivias' work brings us closer to other realities, forcing us to question our way of looking at the material world around us, but also the people who cross our paths. Each of them hides a story that is worth listening to. In this sense, Esquivias becomes a narrator of experience. Her tales often reveal a wish, and, why not say it, a frustration, because the quality of handmade work and of traditional professions is not appreciated today. An attempt to obtain that recognition is made by creating communication channels so that the viewers may share in the stories she tells us, making them their own. An appropriation that would make us appreciate and enjoy that everyday beauty.

Experience which is passed on from mouth to mouth is the source from which all storytellers have drawn. And among those who have written down the tales, it is the great ones whose written version differs least from the speech of the many nameless storytellers. Incidentally, among the last named there are two groups which, to be sure, overlap in many ways. And the figure of the storyteller gets its full corporeality only for the one who can picture them both. "When someone goes on a trip, he has something to tell about," goes the German saying, and people imagine the storyteller as someone who has come from afar. But they enjoy no less listening to the man who has stayed at home, making an honest living, and who knows the local tales and traditions. If one wants to picture these two groups through their archaic representatives, one is embodied in the resident tiller of the soil, and the other in the trading seaman. Indeed, each sphere of life has, as it were, produced its own tribe of storytellers. Each of these tribes preserves some of its characteristics centuries later. [...] If peasants and seamen were past masters of storytelling, the artisan class was its university. In it was combined the lore of faraway places, such as a much-traveled man brings home, with the lore of the past, as it best reveals itself to natives of a place. [...]

The storyteller takes what he tells from experience—his own or that reported by others. And he in turn makes it the experience of those who are listening to his tale.

Walter Benjamin, *The Storyteller*, 1936

These stories are the product of research work that is shaped by chance meetings, which becomes a methodology that often makes the process take unexpected turns. This way of working involves a type of art research that only exists through its telling, where formalization and objects of study are secondary elements that depend on the process itself, and how the elements resulting from it are weaved together. We could therefore say that Esquivias' work is characterized by the possibility of transformation. We are speaking here about research that, because of its organic and complex character, may never end. It is always possible for a new clue or a new character to appear and create the need for a second part to exist; a second version that leads to a new reading of

its preceding one. A potential that, together with the expanded temporality that I spoke of at the start, gives the work itself a conditional character so that, as well as presenting stories, it subtly questions history and the mechanisms that legitimize it, contemporary society and its contradictions, and ourselves, our parameters, and our beliefs.

The exercise of transmission involved in communication is presented in the way Esquivias "appears", her presence at the time of narrating lived experience, a fundamental axes in her work. She builds this narrative in various ways:

- The conference format, where a first person account of her reflections and research on different subjects is presented. It is a unique presentation that involves the presence of the viewers, where a direct relationship is established with them.
- The videos, which speak of the impossibility of being there all the time and accompanying the viewer, replace the unique moment of the conference. They present a lively narrative as Esquivias attempts to recreate the conference and somehow establish the same direct communication with the viewers.
- The photo series, where she directs our gaze towards small fragments of reality, opening doors for our imagination, as if this were an early stage in her research, as if things were yet to be discovered, and possibilities were therefore still open.
- Finally, the objects; single elements that form part of a whole and that generally refer to a particular aspect of the story. We could say that they constitute a sentence within a narrative; a short verse within a whole.

In each case, Esquivias accompanies us through the editing, focusing not only on our surroundings, but also on the eyes that accompany her: the caretakers who let her into the building lobbies, the neighbors who, upon learning of her interest, told her about their own lobbies, or the person who described what the lobby looked like before it was renovated. These people take part in the narration.

Walter Benjamin speaks of the artisan as being the "university" of narration, because within him stories from faraway places and stories from the past come together. Due to the repetitive and mechanical aspect of his work (we return, once again, to the repetition of patterns), his activity leads him to a state of

relaxation and wholehearted openness to narration, carving out a time for listening that is indispensable to the narrative community. Modernity however pushes the craftsman, who Patricia Esquivias so admires and defends, to the background, mainly because of its speed of information transmission and technical development.

In our contemporary society, this craftsman could be understood as Richard Sennett does: "Craftsmanship names an enduring, basic human impulse, the desire to do a job well for its own sake. Craftsmanship cuts a far wider swath than skilled manual labour; it serves the computer programmer, the doctor, and the artist; parenting improves when it is practice as a skilled craft, as does citizenship. In all these domains, craftsmanship focuses on objective standards, on the thing in itself. (...) Every good craftsman conducts a dialogue between concrete practices and thinking; this dialogue evolves into sustaining habits, and these habits establish a rhythm between problem solving and problem finding"[6].

In this sense, we could see Esquivias herself as an artisan of narration, and her work a craftsmanship of the tale. Because "we can achieve a more humane material if we better understand the making of things"[7].

6. — Richard Sennett, *The Craftsman* (London: Penguin Books, 2009), 9.

7. — Ibid., 8.

the art of the puzzle

Pablo Martínez

What is the role of art today?
a) To remind us that everything is feasible.
b) To remind us that everything is feasible.

Does art have to be political or poetic?
a) Art doesn't "have to be" anything.
b) Art can be political and poetic.
c) Art's function is to remind us that everything is feasible.

Patricia Esquivias responds to Victoria Gil-Delgado
in "5 artists/5 questions", in *Lecturas para un espectador inquieto*
(*Readings for an Edgy Viewer*).

Perhaps the fact that anything is possible is forgotten all too often, and despite the prevailing "there is no alternative" behind neoliberal governmentality we forget that it is always possible to choose among different options to solve problems, overcome difficulties, or, quite simply, live. One forgets, perhaps too often, that there isn't only one way of doing things, of looking at them, of narrating them. In this context, as Patricia Esquivias pointed out not too long ago, one of the main functions of art becomes to remember that everything is feasible. To fulfil this premise, it also needs to be as poetic as it is political. To have the capacity to activate the sensorium of the viewers, to shake them up and awaken in them a certain dormant capacity to imagine other possible worlds. Other worlds where everything is feasible, at least as much as it is in this one.

I began to write these lines after watching the latest version of *Folklore #3*, a video belonging to a series of the same title that covers a considerable part of Patricia Esquivias' *oeuvre* since 2006. The four *Folklore* works –of which there are many more if we take into account the versions each has multiplied into– compose a set of video narratives where the artist ironically interweaves events that are fundamental for the construction of the official account of Spain's history with others that are apparently anecdotal, but significant within collective memory. Through a self-serving use of pop culture figures extracted from tabloids and the media, whose biographies are intertwined, as in most of her videos, with proverbs, sayings, and songs, as well as her own personal stories, Esquivias manages to crack open the

construction of any monolithic discourse, thus demonstrating that the empirical justification of any discourse is not only *feasible*, but legitimate: from the connection between Philip II and Julio Iglesias (*Folklore #2*) up to that of Jesús Gil and Valencia's clubbing scene (*Folklore #1*). Through this apparently naïve operation, Esquivias tears up the backdrop of the stage on which history, with its national realities and essentialist identities, is written, revealing the ideological construction hidden behind its carefully painted canvas.

In *Folklore #3*, she tells the story of a trip (or several) she made to Galicia (northwest Spain) and New Galicia (western Mexico) in a search for similarities between the two places: their history, the migrations connecting them, their customs, inhabitants, and architecture. One of the video's main axes is the legal concept of the "right to fly" present in Galician urban planning policies, according to which house owners are granted the possibility to extend the floor area of the upper stories of their homes so that they "fly" above the bottom ones. This leaves a ledge between the ground floor and those above it, drawing timid profiles of inverted tiered pyramids on the landscape, like mushrooms scattered across the countryside. Esquivias relates the right to fly with a certain capacity for hope in the Galician people, as if the law could embody the idiosyncrasies of a people who aspire to progress, both in the size of their houses and the material conditions of their existence. According to Esquivias' theory, this desire for spatial and material progress brought about the colonisation of new territory: "New Galicia". The truth is that in modernity, progress was to a large extent associated with these two concepts: the expansion of territory through colonisation on the one hand, and the hope for a better future on the other. No wonder that "there is as much desire in waiting as there is waiting in desire."

In the latest version of the video, Patricia's voice informs the viewer that this is the "sixth or seventh" version, and in saying so seems to claim for herself the "right to fly", the permanent possibility to begin her story again, building upon the same foundation. Patricia identifies with Joanna the Mad, who inaugurated New Galicia, and confesses that "doing a new version of something is very difficult". As she had already pointed out in other works, the history of colonisation is not as simple as we are told,

nor is the relationship between Spain and "its overseas territories" so fraternal. To create a new version of a video is laborious work, but so is starting a civilizing project like a variation on Galicia or Spain. Furthermore, to explicitly state that what the viewer is seeing is the seventh version of the video goes beyond a gesture of honesty: it is a political affirmation of doubt. As if she were advocating for an embodied form of knowledge that runs through her vibrant voice, full of mistakes, stumbling and stammering, thus delving into a science and politics "of interpretation, translation, stuttering, and the partly understood", as described by Donna Haraway in her text on situated knowledge and feminism[1]. In this way, the seventh version of *Folklore #3* is more than just a new, revised edition, it is the action of re-writing history intuitively, and in doing so to reveal it splintered and incapable of representing the indisputable truth of events. But through this act, Patricia also gives up on the autonomous nature of art, presenting the piece as unstable and circumstantial before the viewer. Stuttering doesn't only reign supreme in the video's spoken discourse. The form itself appears to be fractured due to its being unfinished; it is constantly being renegotiated, not only because of its producer, her desires, hesitations, and variations –which would be nothing more than one more twist in the author-work relationship of modernity–, but also because while highlighting the contingency of the work, she reveals its circumstantial aspects, its ephemeral character, its oral, *folkloral*[2] nature. It becomes a performative work where, instead of insisting on the existing narrative and therefore on affirmation, iteration repeatedly ruptures the model preceding it, thus turning itself into an unfaithful replica of itself. Nothing is permanent or stable, but circumstantial and fragile; the only thing that remains is the perpetual change of narratives and theories.

1.
—
Donna Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies*, Vol. 14 (Autumn, 1988), 589.

2.
—
In an unpublished text titled *Un Art Sans Qualité*, Vincent Meessen analyzed the difference between a tale constructed in the field of history and a form of oral storytelling belonging to the knowledge of the people. The particle "lore" in the term "folklore" alludes to this knowledge, while "folk" refers to the people.

Knock, knock, knock... Do you remember when your building was looking more like this?

Reality is an ideological construct that behaves like a naturalized fiction, setting the stage for historical narratives to be presented

as being true so that otherwise unacceptable social realities may be more easily tolerated. Within this naturalized construction, material reality fulfills an essential role in the regulation of subjectivities and bodies, as well as their behavior in relation to the notion of normality. Both in her *Folklore* series as in more recent works, such as *111–119 Generalísimo/Castellana* (2014), which the exhibition at CA2M focuses on, Esquivias offers a reflection on how ideology affects everyday life, or rather, how it takes the form of proverbs, popular sayings, and well-known figures. In terms of material culture, ideology shapes the façades of buildings (*Folklore #3*), builds national pavilions and museums (*Folklore #4*), renovates underground stations (*The Future Was When?*), or decorates entrance halls (*111–119 Generalísimo/Castellana*). These operations challenge viewers to go beyond the imposed ideological structure that sustains naturalized reality and its social fabric, inviting us to observe the environment with fresh eyes that are more sensitive to small details, and therefore more critical. In the case of *111–119 Generalísimo/Castellana*, the building on Castellana Avenue (formerly Generalísimo Avenue) constructed for Franco's elite inflicted a material experience of the world onto its inhabitants that runs through the entire narration. Located only a few blocks away from the Santiago Bernabéu stadium, it was constructed in the late fifties, and is an example of the regime's urban policy after plans were drawn up to stabilize and liberalize the economy. These plans reached their peak in the sixties, initiating an economic model based on a speculative real estate bubble that continues today. The regime thus set the stage on Castellana Avenue for an international country, where the American way of life would prove how a certain ideological construction of the world could be materialized in everyday life. Little wonder then that the first Spanish Ministry of Housing was set up in 1957. It was headed by José Luis de Arrese up until 1960, to whom the famous phrase "we want a nation of owners, not proletarians" is attributed. House ownership became a primary concern for Spaniards, so much so that two of the most popular films of the time addressed the subject: *El inquilino* (*The Tenant*) (1957), by José Antonio Nieves Conde, and *El pisito* (*The Little Apartment*) (1959), by Marco Ferreri. Both films presented housing as the main priority for Spaniards, revealing how a material experience of the world can shape both political subjectivity and personal identity. The status of owner or tenant would define a form of existence,

and the type of construction one inhabited would determine our experience. In *Lutheran Letters*, Pier Paolo Pasolini already gave domestic material reality a place of capital importance when, using his own experience, he affirmed that these "material phenomena of his social condition" were precisely what defined an individual. In this way, each element for the construction of the building on 111–119 on Castellana Avenue, intended to be a stage set for progress, became an image that turned into a linguistic signifier for those inhabiting it. In his letters, Pasolini told Gennariello, an adolescent Neapolitan boy, how his very first memory was that of a curtain, which "terrifies me and fills me with anguish: not as something threatening and unpleasant but as something cosmic. In that blind the spirit of the middle class in that house in Bologna where I was born is summed up and takes bodily form."[3]. In the same way that, like a disjointed pedagogy, a curtain revealed to Pasolini the rules of the middle class world he had been born into, the buildings constructed by the regime for the elites couldn't be a mere source of shelter: they were the external signs of a program for the construction of class, a definition of reality that continues to this day.

3.
—
Pier Paolo Pasolini, *Lutheran Letters*, trans. Stuart Hood (Manchester: Carcanet New Press, 1983), 28–29.

Arriving Home in the Forties, Fifties, Sixties and Seventies, in Madrid, at Times Embellished (2012-2016) is the title of a photographic series by Esquivias of entrance halls from that period; images that attempt to capture the essence of a fleeting era when ornamentation had the function of distinction, shaping a way of being in the world, of places that "at times" and only then, were embellished. What is taking form with each tile, each lobby, each grid, is ideology. In *The Future Was When?* (2009), Patricia Esquivias delicately unveils the tiles of the entrance halls in the neighborhoods of Chamberí and Castellana in Madrid, but also those she finds and collects during her travels in Galicia, and most of all, the tiles that cover the subway in Madrid.

In this video, time and the idea of progress are once again of prime importance in the idiosyncratic construction of communities, as Esquivias compares how the tiled surfaces of the subway have been treated in New York and Madrid. She establishes a parallelism between herself and Susan Brown, an artist who was commissioned by the New York subway to restore its deteriorated mosaics, as for those in charge it was important to conserve the subway's original tiling. For them, "the future was yesterday": mo-

dernity resides in the preservation of the past. On the other hand, throughout the eighties and nineties, the damaged tiling in Madrid was repaired by substituting the broken tiles with new ones of a similar color, creating the new, irregular abstract designs that caught Patricia's eye as a teenager. Nevertheless, a certain desire to modernize the subway in the noughties resulted in the Madrid subway stations being covered with new, colored, laminated aluminum sheets. Because in Spain, unlike in the United States, the future does not reside in the reparation of the past but in a modernity that looks ahead without revising its origins. Once again, ideology seeps in through the tiles, through the need to build a material reality that will conform to a way of being in the world, and vice-versa: this construction, as a stage set that normalizes a specific reality, produces –and continues to produce– a particular ideology. A seasoned viewer in 2009 might have also noticed that the anecdote of the subway tiles pointed to a conflict that had been triggered by the approval of the Spanish Historical Memory Law, a controversy that continues today. In this law, the past is repaired through the recognition of the rights of those who suffered persecution or violence during the Civil War, the post-war era, or the entire dictatorship. The question that gives the video its title, with its temporal incongruity, might be of relevance even today: when was the future? The question asked by the neighbors and owners of the building on Castellana Avenue 111–119 also seems relevant: "Knock, knock, knock, do you remember when your building looked more or less like this?" It seems that this door-to-door approach is a recurrent one in Patricia Esquivias' work... Knock, knock, knock...

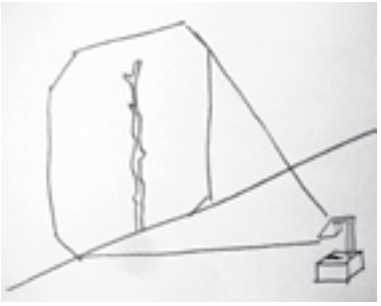
The Art of the Puzzle

In *111–119 Generalísimo/Castellana*, Esquivias activates a way of working that unfolds in the exhibition at CA2M, spilling over the limits of both her moving image work and the rest of her practice through the inclusion of multiple contributions from other artists. During the past years she has documented, filed, photographed, interviewed, and accumulated information on the building, its inhabitants, its architect, and the group of artists who completed the building. It seems that on this occasion, the building is her one and only object of desire, as if she were trying to capture an era

that is slipping away in the disappearance of its material traces. A descriptive, almost clinical labor comes through in the collections of images that she treasures, images of each and every mural, as well as of the building's ceramic facing and plinths. In Patricia's case, this accumulative-descriptive work is not devoid of the affectivity awakened by desire. There is an almost Perec-like furor within her. And in a way, her work on the building is like the art of the puzzle that Perec described in his preamble to *Life, A User's Manual*, reminiscent of Patricia's obsessive interest in buildings as objects of knowledge and research. For Perec, a puzzle is more than the sum of its parts; it is not the addition of elements to be previously analyzed. These elements make up a structure where the relationship between the different elements is more important than their individual description:

"the element's existence does not precede the existence of the whole, it comes neither before nor after it, for the parts do not determine the pattern, but the pattern determines the parts: knowledge of the pattern and of its laws, of the set and its structure, could not possibly be derived from discrete knowledge of the elements that compose it. That means that you can look at a piece of a puzzle for three whole days, you can believe that you know all there is to now about its colouring and shape, and be no further on than when you started. The only thing that counts is the ability to link this piece to other pieces"[4].

This connection between elements is what Esquivias' research really seems to focus on, the "in betweens" that are left in the space that mediates the objects of study, subjects, popular songs, signs, and desires. It is in this "in-betweenness" of performative ambiguity that her work takes on meaning and importance. A meaning that always comprises the poetics of the computer desktop as a place from which the world is mapped, the space where it is constructed and reconstructed over and over again. Images appear without rank or hierarchy, from very different sources, before her Mac's screen: actual portraits, newspaper clippings, maps, adverts... all at the service of an oral narrative that proposes stories that are yet to be written, stories that are impossible to write but that make up a puzzle where every piece has its own meaning, and answers to its own particular beauty.



4.
—
Georges Perec, *Life: A User's Manual*, trans. David Bellos (London: Vintage, 2008), 189.

There Is a Way for the Spanish People That Leads to a Star

I wouldn't want to end this text without addressing one of the research crushes Patricia and I have shared since a long time, which is the question of the people. In her case, this issue takes form in the figure of Alberto Sánchez, a baker and artist whose efforts focused on the construction of a new social life through art. Without a doubt, the figure of Alberto is key to understanding the disputes that emerged in Spain in the thirties regarding the relationship between art and ideology. At the same time, his concerns remained close to the questions of that *infinitely variable idea of the popular*[5], always in constant negotiation. Alberto was powerfully attracted to the "forms and expressions of the essence of folk culture: the everyday attitudes of peasants and builders, the cafes, the *beehive houses*; the women with their earthenware water jugs, their plant pots, and the color of clothes after they have been washed and bleached by the sun."[6] It is hardly surprising that his contribution to the Spanish pavilion at the Universal Expo in Paris in 1937 was a sculpture titled *El pueblo español tiene un camino que conduce a una estrella* (*There Is a Way for the Spanish People That Leads to a Star*). The aspiration to build a new way of living together thus took the abstract form of a totem that sank its roots in the mud of a shared earth, rising to the heavens with the ambition of gently touching the collective myth of the popular.

In 2014, when Soledad Gutiérrez invited Patricia to participate in the exhibition "Justo delante de nosotros. Otras cartografías del Rif" (*Before Our Eyes. Other Cartographies of the Rif*) at MACBA, she contributed a new version of Alberto's sculpture, projecting the shadow of a stick from a date onto one of the gallery walls. Its profile looked very much like Alberto's missing sculpture –of which there are, funnily enough, several replicas, three of which were exhibited simultaneously at the Reina Sofía Museum: one on permanent show outside, one in the pavilion maquette, and a maquette of the sculpture itself–.[7] In comparison with Esquivias' version, the simplicity expressed by Alberto

5. — I have borrowed the title from Jeremy Deller's solo exhibition at CA2M in 2015, curated by Cuauhtémoc Medina and Amanda de la Garza. Deller, like Esquivias, has approached folklore and the popular from numerous perspectives. They seem to embody Baudelaire's expression of "the infinite ideal of happiness", as they tirelessly repeat the varied forms adopted by the popular.

6. — "Letter from *Nueva Cultura* to the sculptor Alberto," Carta, no. 3 (February 1995): 33. Alberto's work generated an interesting discussion on the pages of *Nueva Cultura* due to its political affiliation and aesthetic choices. Many artists of the time, particularly those who seemed to side with more realistic alternatives, found his work to be reactionary, bourgeois, and of little contribution to social revolution.

7. — Patricia Esquivias also focuses a large section of *Folklore #4* on Alberto's participation in the Spanish pavilion at the Paris Expo, as well as the subsequent lives of the sculpture, its maquette, and its sketches.

became paradoxically grandiloquent. Furthermore, in her case, the path of the Spanish people that leads to a star is to be found facing south, towards Morocco, a place it had always turned its back on. But what seems most relevant in *There Is a Way for the Spanish People That Leads to a Star* from 2014 is the way that Patricia draws in space, constructing a sculpture in the form of a shadow, which could disappear at any given moment, like an illusion. It is as if she were really capturing the essence of that thing called the Spanish people; a shadow that is identical to the one that ideology projects, which is nothing other than an illusion that is a producer of national identities. Shadows and optical illusions that are at once ideology and the very idea of the people appearing in the title of both Alberto's and Patricia's sculptures. Because, what is the people other than a myth? A term that, since *Liberty Leading the People,* where popular sovereignty was a new goddess that was to replace the divine authority granted to monarchs, runs through foundational accounts of modernity up until today, when the question of "What is a people?" is to be heard in many debates. And in Spain in particular, where is the people to be found today? Well, as we mentioned above, the folklore Patricia is interested in a knowledge of the people, transmitted orally through songs, rituals, myths, and legends, but she appears to be less taken by an identity-driven, essentialist idea of the people. Perhaps because, really, the latter is an illusion from a bygone era that can only cast shadows on the present, preventing what Esquivias most longs for: to remind us that everything is feasible.

patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net

patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net

patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net

patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net

patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net

patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net

patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net

patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net

patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net

patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net

patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net

patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net

patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net

patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net

patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net

patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net

patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net

patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net

patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net

patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net

patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net patricia esquivias' net

Fernando Ochoa

1

—

I'm afraid I may have been caught by Patricia Esquivias' net. Especially after I accepted her invitation to write these words on her work... Which I only know partially, from a perspective that comes closer to that of a consultant or coordinator —in relation to the Fernando Garrido's archive— than to someone who has been following her work through exhibitions or online.

Indeed, and with all certainty, it is a net that Patricia is weaving. And within that net, of course, I see videos, but also loose words, drawings, photographs... I see entrance halls, balconies, windows... Dressed stone, sgraffito, and plastering from buildings. I see corbels, ceramics, decorative tiles. Mosaics in the underground, both custom made and wholesale. There are city pavements... "High" art, applied arts, the art of seeing and of living... And I see quite a few people.

And I think the thread running through all of this material could very well be construction itself, in all the shapes and sizes that we, as human beings, incessantly develop, particularly in cities.

2

—

All of this is seen, collected, and exhibited from a particularly uncultured angle. At least in terms of the meaning given to the word "culture" when used in reference to its "ministry", or when we speak of the "cultured man", of bookish knowledge, intellectual or philosophical posturing, etc. The culture introduced by Patricia, which reveals the constructed world, comes close to the original Socratic dimension of the word, as in the expression "Arab culture" or "European culture".

Is European culture the combination of its exhibitions, artists, writers, intellectuals, etc.? Well, that is only one aspect, which believes to be the totality of it — or that it deserves to be—. But one must approach the matter like a detective, because not everyone speaks the truth. People only say what is in their interest. Nothing has changed since Socrates' time, and all the interested parties claim to know... Above all, culture should be a "way of life", taken one second at a time, made by one man for his entire community... Irreducible, that is, impossible to summarize without bias. Art is not what a ministry or a textbook say it is —or the "bourgeoisie", or the "proletariat"—.

Patricia's work would obviously be incapable of extricating itself from this vicious circle. She prefers to accept a documentary silence of sorts that might be instantly taken over by "whatever comes up". And what does come up is human activity; construction. "Real" culture, instantly presented without further elaboration.

What you see is what you get: there is a building on Castellana Avenue, for example, by the architect AR. There are the wonderful ceramic murals on its balconies, designed by the painters PI1 and PI2. They are all different, with pictures of the painters' European travels (Patricia [PA] found the postcards they sent to their wives!). Photographs are taken to document the remaining murals, the pictures in the hallway, etc. Then we have the "owners" of each mural, PR1, PR2, and their opinions... Arguments... Nobody knows, for example, whether the dock depicted on the ceramics on floor X represent Venice... A renovation was made, and as a result some of the murals now remain hidden behind bay windows, or have been replaced altogether (PA has managed to recover some of them!). There is the caretaker PO's curt court trial, and the exorbitant prices that his friend, the construction worker AL, requested for the transportation of the eliminated murals to PA's house. There is the Pythian threat made by the enigmatic XXX, whose words are evoked by the caretaker PO: if they get rid of the marble pillar during the refurbishment of the entrance, the view of the sea in the pillar's veining will be lost forever... PA continues to unfold this serendipitous network, pulling hard at the strings of its "cultural" becoming by commissioning the weaver TE to make a tapestry of the marble seascape in case the original were to disappear, thus positioning herself in favor of XXX's vision, and delays the resolution of the case as much as possible.

Inquiries are thrown upwards and downwards at the architects, then at the construction workers and the building's inhabitants with centrifugal and centripetal force, with a will to understand through

the intertwined documents and opinions weaving the net that makes up Patricia's work.

This brings to mind a cartoon called 13 Rue del Percebe that used to appear on the last page of TBO, a Spanish comic book magazine. It took on the form of a cross section of a building, full of comments emerging from each neighbor's room... like Perec's Life, A User's Manual, with its purely descriptive procedure and love of detective plots.

3

During interrogations that attempt to shed light on a conspiracy, the first question to emerge is always "how", how this or the other was done: the murals, the floor, the sgraffito. How they were renovated or restored, for example. This is what some of Patricia's works illustrate. A steel roller is presented and constructed as a hypothetical tool that might have left its marks on Montenegro's pavement. The construction workers' fingers are presented as tools for the imitation dressed stone on the corners of buildings in Madrid...

The second question is "for whom", as I mentioned earlier, and will repeat further on.

And then there is this whole search for clues and revelations to connect the fragments of what some say and others do, or what some say that others do. Or what some do because others say so... The fundamental tool for discovery is therefore coincidence; casual revelations.

Patricia looks for copies of Alberto's sculpture, "the Spanish people...", but cannot find its original. What does this mean? What are we to think when the real star doesn't exist? Patricia reads "everything that is not a portion is speculation" on the façade of the Casón del Buen Retiro building. It's as if one of the accused had been betrayed by a slip of the tongue. "Could that be the port of Venice?", Patricia wonders in relation to the mural on floor X... A clue is an inevitably fortuitous discovery.

Where there is true passion for serendipity, an involuntarily emitted and casually detected clue is pursued causally, the way you might pull on a thread to solve the plot of a crime. The popular pastime of finding figurative forms in abstract and accidental shapes is thus turned into the driving force for all sorts of revelations, just like the marble mural in the lobby of 117 Castellana Avenue, which, to the eyes of Mr. XXX, looks like

the sea... Chance is elevated to the category of an omen. We feel close to the resolution of the case.

4
—

It is clear that in order for the plot to emerge it is absolutely necessary for the constructed work to behave as such, for it to be a work, a building, and for it to be endless... Which is in fact what normally takes place: renovations, repairs, adaptations, etc. Decorative changes at least. Patricia's construction work coincides with the "shaping" carried out on any building, out of which a sort of contemporary urban ethnology is created.

And this, we might say, contrasts with modernity's monumentalizing trend which, disguised as anti-monumental, has made Le Corbusier's, or any of its other idols' little boxes, untouchable and dead. Are there any cathedrals, any great buildings from up to two centuries ago that aren't the result of constant modification and addition, now frozen and canonized for good?

The culture complex and the institutions backing it cannot tolerate for an art work or a building to be permanently under construction. Avid for culture to mean something, they will not legitimate a building that is "nothing much" and "doesn't belong to anyone", the only true labels that drive the everyday and the sacred, more or less accurately, towards their "fulfillment".

5
—

Does Patricia Esquivias do anything to change this situation?

I'm afraid she doesn't do much. No complaint, no critical stance, no attempt to give the public a voice. No flag, even after so many have been raised, and still are. Her work spares itself that, or rather, she does...

What if it were all finally, secretly, "fine" as it is? Isn't it worth it to keep searching? It is a web with no orientation or position, at least that's how it seems to me, in contrast with my own controversial attitude here... Now I'm the one to express an opinion, extending the web in my own way. But even if, having been called upon to declare, I cannot avoid seeing that all the clues clamorously point towards a single guilty party, I must say that Patricia's work has nothing in common with the role of the prosecutor. Nor does it pass sentence (maybe I'm the murderer

Poirot was looking for after all!). And even if it did occasionally, her point of view bears no more weight than that of anyone else who was questioned.

Hadn't you noticed that Patricia leaves all her cases unresolved?

6

—

The one who designs it, the one who builds it, the one who decorates it, the one who gets his hands dirty, the one who looks at it later on, the one who lives in it, the one who will change it. The one who shows up and speaks his mind, the one who salvages some of the changes, the one who impertinently tells you his version to recapitulate...

Beyond constructions, beyond culture or its absence, beyond the speculation these are all subjected to... When one picks out this fish, that shell, or a dying mermaid from the net in order to to return her to a corbel on a building; when the net is empty, one can see the fabric it is made of, a human fabric where suspects unknowingly walk, chat, and feel at home.

An uncalculated, random network of people —we are not fishing with spearguns here—. This is what appears to be at the beginning and final destination of Patricia Esquivias' "work": a framework of beings made of flesh and blood who show up by coincidence, through their trade or profession, and are then placed in this or that order, within this or that exhibition. Exhibition? What am I saying? Within her life.

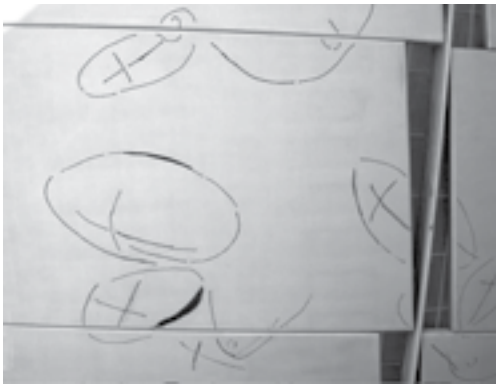
The knots are creatures who have names and surnames, who Patricia treats with curiosity, making them more familiar and —forgive me if I don't look for a more neutral word— loving them. She really doesn't expect or claim the net to be hers, nor does she act as a master of ceremonies, but as a knot herself, perhaps a particularly insignificant one... And she happily yields the floor, as she did with Fernando Garrido in "The world according to Patricia Esquivias", or with the undersigned, who was just passing by and is now writing this... Or with the man who saw the sea in a marble slab...

A net of living coincidences that longs for Causality: what does this net remind me of?

traces on cement traces on cement traces on cement

Dear Patricia, I remember a conversation we once had in a bar, when you described a residential building you had discovered on Castellana Avenue. You also told me about the uncertain future of the ceramic murals decorating its balconies, which made us criticise the apathy of its occupants, and of the population in general. They no longer appreciate handicraft in architecture, and have therefore divested all lobbies and façades of any singularity, turning our environment into a string of undifferentiated places that are of no interest whatsoever. We wondered whether society might be capable of reclaiming their lost sensibility, or whether it would just follow the road of standardisation and mediocrity. It turned out to be a heated conversation, and we came close to bursting into the nearest lobby to vent our rage on its walls; a punk exercise in muralism. When you asked me to write a text I remembered that day.

A few years ago I made a piece about the architect Enric Miralles. During an interview, a former collaborator from his studio disclosed the meaning of the strange incisions found on a metal door at Igualada cemetery, which was designed by the architect and Carme Pinós in the late eighties. According to her, during a visit to the construction site, Miralles asked for a blowtorch and walked up to that door, which was the side entrance to the morgue. After some hesitation, he used fire to doodled a couple of crosses on the metal plate creating some indentations that are still visible today.



When I discovered the origin of the dents, I imagined that the architect, frightened by the dimensions the project had taken during its construction process, had tried to leave a mark or a signature on the building. It was almost as if the plans, painstakingly drawn out on a table, had escaped his control and it were now necessary to create a point of contact so as not to lose sight of scale. This gesture reminded me of the graffiti made by an unhappy neighbour on the upper façade of a building designed by Álvaro Siza in Berlin, soon after its inauguration. It read "Bonjour Tristesse", which is how

the building is known today. Whether the architect approves or not, this I do not know. I like both of these examples because they illustrate actions that come from specific moments and people, yet end up being public and permanent. They are simple and spontaneous gestures that insert themselves into the building's meaning forever. To be honest, I have to admit that I tried to make similar gestures, but mine were never as powerful as these. Once, for an exhibition, I wanted to write a sentence on a bridge pylon in order to throw it off balance. Several hours and bridges later, I decided to give up because nothing I wrote went beyond the political slogan or the corny verse. But I haven't given up altogether and hope to someday find a particular spot where both text and space need and complement one another.

This reminds me of a place I've always wanted to take you to whenever you come to Barcelona. I never manage though, because your visits are so short and fleeting. The place is a set of corridors that lead to the underground garage of Walden 7, a building that was designed by Ricardo Bofill Taller de Arquitectura, and inaugurated in 1976. The walls are completely covered with texts by José Agustín Goytisolo. The poet spent years working at the architect's studio -a meeting point for artists, writers, philosophers, or actors at the time -, and one of his tasks was exactly that, to write a poem, titled Sinopsis helicoidal, for the inhabitants of the building. It's a rather pessimistic text that speaks out against the tedium of the society of the time, something both the poet and the architectural project attempted to subvert. To avoid getting too existentialist, I would then take you to Raspall Square, in the neighbourhood of Gracia. The poet Enric Cassasses spent a year visiting the square on a daily basis, and the result is a beautiful book where he describes his experiences in a bar, sitting on a bench, or chatting to the locals, who finally opened up to him after seeing him so often. I don't quite know how to explain this, but the book accompanies you as you walk through the square. You have a strange feeling of belonging when you're there, as if the book had decoded the place's inner workings.

To continue our journey, we would drive to Vallmoll, a village in Tarragona. The architect Josep Maria Pujol spent two

years, between 1925 and 1927, renovating a shrine on the outskirts of the village. During that time he made sgraffito on the temple's walls and façade, although the most striking thing about it is its floor. Forced by budget restrictions to cover most of it with cement, he then proceeded to decorate it to exhaustion, using stamps or an awl to draw on its surface. It's as if the architect had wanted to subvert this humble material's common usage by covering its entire surface with drawings, anagrams, traces, and sentences. Jujol's presence can be felt everywhere, even in some small marble slabs that he chiselled clumsily and laid out on the floor.

After this visit, if you like, we could return to Barcelona and go the Pompeu Fabra University campus, in the Ciutadella, where Juan Navarro Baldeweg built three office blocks for the university. The first one was inaugurated in 2008 and is covered with a lattice of red-lacquered aluminium plates, both on the inside and the outside of the façade. The plates look like large brushstrokes, possibly a reproduction of those made by the architect on paper. In fact, Navarro Baldeweg is also a painter, and apparently wanted to employ some element of this to the building's façade. I've brought you here because I think there is a direct relationship between Jujol's decorated floor and Miralles' marks on the cemetery's metal door; in this case, however, the architect has chosen to enlarge his gestures in order to make them converse with the scale of the project. What I find interesting here is the confirmation that such an operation is only made possible thanks to the technical evolution of construction materials and systems, an evolution that, a few decades earlier, had erased all forms of expression from building façades. This technological progress, made popular in Spain by high-tech trends that began in the sixties and eighties, covered buildings with standard metal sheets, increasingly thin stone slabs, and smooth glass surfaces attached with stainless steel rods, tensors, or silicone. Reinforced concrete and brick walls were rejected or hidden away because they were considered to be excessively heavy and "real". This process

also affected architects' tools, as they substituted Rotring with Autocad and drawing with rendering, a shift whose impact has been stronger than we think. It resulted in abstract, almost mental, buildings, where the architect's gestural marks were eliminated as fast as fingerprints from façades. Nevertheless, as is common whenever an aesthetic is prolonged in time, architects have recently been testing new formal devices that are beyond anodyne geometric decoration. If you look carefully at newly constructed buildings, stone plates are now shuffled following a pixel logic, metal sheets are perforated in an apparently irregular manner, and screen-printed glass is installed to hide what is taking place inside using a subtle fading effect. All these examples seem to come from Photoshop, as if its tools could be applied to reality. It is in this context that Navarro Baldeweg uses numerically controlled cuts to faithfully reproduce a doodle and install it on a façade. It is true that in this case no direct contact is taking place the way it did in Vallmoll or Igualada, but a certain degree of body language that had been lost is recuperated here.

Perhaps I've been a little tiresome on this last visit... but I'm personally fascinated by this because it relates to how technology is currently capable of influencing formal decisions. There is no denying that the results on the Pompeu Fabra University building are a little cold in comparison with the earlier examples, which is why I would like to conclude by telling you about a more humble project that the Goig group of architects recently made in Alaior, a village in the middle of Menorca. The project in question is called Casa Pons, and is the renovation of a three storey house in the village centre. One of their interventions was to design a courtyard that begins on the first floor, filling the house with sunlight. The architects also designed a new stairwell, and they wanted this new element to somehow create a connection with the inhabitant of the new house, for a mark or a sign to permanently link him with the building. They finally decided to make the riser of the steps match the size of his head, a very poetic play on scale that connected the height of the steps and the user's craneum.

I'm not sure whether this is the text you expected me to write. I think that it relates to

your fascination for buildings that usually remain unnoticed, such as the one on Castellana Avenue that you described to me that day in a bar. But also to the way that architects, construction workers, or inhabitants try to leave a drawing, a mark, or a text on buildings in order to excite their apparent neutrality.

filling in
for someone
else
filling in
for someone
else
filling in
for someone
else

Robert Blackson

In his book *The Queen's Throat*, the poet Wayne Koestenbaum writes: "If I die a peaceful death, I want to have an opera record playing in the room... because singing uses the body so exorbitantly and ultimately that I want to be reminded, when I leave my body, that even when I lived inside it I never completely used it."[1]

This passage reminds us that art's capacity should always exceed our own. That the talents of others carry a hidden potential for more than we could have ever imagined possible. And it is this quarry of quiet knowledge, its nagging weight of unfulfilled promise that keeps us from being satisfied by what we have accomplished alone.

1.
—
Wayne Koestenbaum, *The Queen's Throat: Opera, Homosexuality and the Mystery of Desire* (New York: Penguin Books, 1993).

That out there, somewhere is the perfect someone else who is able to improve what we started, and until that person comes, all we are doing, and all we have ever done, is our best with what we have. We're just filling in until they get here. And then, when they come, then it will be complete. Finally.

Sometimes it feels like all we have ever done is fill in for other people. Surrounded by the absence of others, we must imagine ourselves to be each of the experts we will ever need. But in this empty room filled with an artist's imaginary collaborators their vision is multiplied by all of those she will never meet.

This absence fills the art of Patricia Esquivias.

Oscar Wilde once wrote (or perhaps I am making this up), that fiction is so much more interesting than the truth because it is unfettered to the tedium of facts. As Wilde suggests, once you have liberated yourself from facts there can be no limit to your expertise.

The world is full of such experts. On the Internet they are called Googlists, and their websites and blogs do everything from re-writing the course of history and predicting the weather to diagnosing cancer. But each of these experts are, I feel, betrayed by their own confidence. They know it all. However, most experts, or at least the ones I find in Esquivias' works, are different. Hers are lined with a reassuring skepticism. And as they pass on their knowledge to her through conversations and appointments we are brought closer and closer to the sinking acceptance that what they know and what she hopes to learn are always two very different and forever separated things.

I would like to trace this separation back to 1923 when Laszlo Moholy-Nagy was hired to teach Foundation Studies at

the Weimar Bauhaus. This hiring signaled a momentous shift in how artists positioned their talents in relation to the needs and services of the society that surrounded them. One could also, I believe, position Esquivias' work under the shade of this shift. Prior to Moholy-Nagy's arrival at the Bauhaus, art was taught as an introspective and privately emotional relationship between an artist and their expressions through form. To be an artist required emotional commitment. Moholy-Nagy countered this ideology by picking up the telephone and ordering a fabricator to make his artwork for him. That call proved to Moholy-Nagy's peers then and now "that the intellectual approach to the creation of a work of art is in no way inferior to the emotional approach."[2] But more significant than this duality of approaches to Esquivias was the possibility it signaled for artistic outsourcing. That somehow, somewhere out there is someone that she could talk to, who would pick up the phone and completely understand what she is looking for. It is that trace of hope that simultaneously motivates and defeats her work.

2.
—
Jan van der Marck, *Art by Telephone*, (Chicago: Museum of Contemporary Art, 1969).

She once wrote: "Most of my work goes through a moment when I am looking for a specific person that knows some specific things, sometimes this person never appears, I never find him, or [he] doesn't even exist."[3]

3.
—
Correspondence with the artist, October 13, 2015.

This is the kind of wished for outsourcing I am talking about. What Esquivias wants can't be ordered as Moholy-Nagy did from a local sign maker back in the 1920s. Her needs are not that simple. She is looking for something more. Something nearing the social promise we have come to expect from contemporary art. Again, to quote from Esquivias, "I think that my work could be carried out in a much more social way, I mean with a more active involvement of the people involved, and I always fantasize about this."[4]

4.
—
Correspondence with the artist, October 13, 2015.

Art does not *have* a public. It must *make* its public.[5] This conjuring of a public, its social construction if you will, is as much a creative act as that which it takes to make the art; the two are inseparable. And this conjuring of the public is as necessary as it is fantasy.

5
—
Sharon Hayes, Keynote address at the symposium *Engage More Now! On Artists, Museums, and Publics.* Los Angeles, Hammer Museum, UCLA, November 7, 2015.

There is a compulsion in our contemporary moment that foregrounds the necessity of community

building.[6] This compulsion would prescribe that any artistic pursuit has a social value, which exceeds an artist's singular aesthetic desire. But, I would like to warn against this compulsion, as pressured as it might be, because in the words of film and gender theorist Kobena Mercer, "To be a part of a community implies a kind of belonging that is more wished for than actually achieved, a feeling of connectedness that is more dreamed of than materially attained. And it is this wishing and wanting that makes community something that matters to almost all of us. Community has come to be a keyword of contemporary life, not because we all live in one but because most of us do not, it is the lack of it that makes it valued, it is the loss of it that makes it desired."[7] In this way the lure of community is as much about exclusion as it is inclusion. That the more one may try to inspire the involvement of a broad public, the less people may actually feel involved. In short, the more one's efforts are designed (or imposed) to be relevant to everyone, the less they are meaningful to anyone.

6
—
This, I believe, is a direct result of the hollowing out of our social services due to the global neoliberal economic structure — requiring individuals to work together to fill in the gaps created by this widespread government disinvestment.

7
—
Kobena Mercer, "Imagine All the People Constructing Community Culturally," in *Imagined Communities*, ed. Richard Hylton (London: South Bank Centre National Touring Exhibitions, 1996).

Esquivias' works often lead us to a third way in which sharing in our vulnerability carries the potential to grow the greatest impact. For example, in a 2015 video work, we follow Esquivias as she *makes* a walk through a town she has never been to via Google Street View. She is looking for decorated sidewalks that are similar to those she had drawn in another village. These sidewalks, now worn and crumbling, were made in the 1950s at a time when, as Esquivias sings, "Things in the country started to get ugly, sidewalks got beautiful." Esquivias' virtual walk continues on through the streets of this unnamed town as she describes her frustrations of looking for someone who could link the modern process of decorating these sidewalks with a similar cylinder stamping process that was used in pre-Columbian times. As you might expect, she doesn't find anyone in the town who has the answers she is looking for. But later when she has brought the rubbings and drawings of the patterns home and has them laid out on the floor, a woman walks by and after seeing the drawings starts to cry. These drawings, the crying woman explains, are the same pattern that was on the floor of her home as a child.

The shared surfaces of the world unite us. By focusing on handmade and decaying decorative surfaces[8] that surround us, Esquivias implies our own historic and vulnerable placement within a succession of failed efforts of aesthetic, social, and political solidarity. The vulnerability she reveals in these worn surfaces, and the forgotten aspirations embedded within them, are a reflection of our own. It is now this vulnerability that unites us.

8
—
I find it interesting that the majority of Esquivias' work is either projected or screen-based and, as such, negates a reciprocal relationship to surface altogether.

Patricia Esquivias (Caracas, 1979) grew up in Madrid, where she now lives. She studied art in London and San Francisco. In Madrid she worked together with Manuele Moscoso for the program los29enchufes. From 2005 on she works mainly with video.

Esquivias participated in residencies in Skowhegan, Madison, 2006; Wiels Contemporary Art Centre, Brussels, 2010; Akademie Schloss Solitude, Stuttgart, 2011. She exhibited her works in solo exhibitions at White Columns, New York 2008; National Museum Reina Sofía, Madrid, 2009; Midway Contemporary Art, Minneapolis, 2009; Hammer Museum, Los Angeles, 2012; Kunsthalle Winterthur, Winterthur, 2013; Museo Arte Contemporaneo de Vigo, Vigo, 2013.

Esquivias also participated in numerous group exhibitions like the Cuenca Bienal, Ecuador, Objects in the Mirror are Closer than they Appear, Tate Modern, London, 2012, *Video Art: Replay*, Institute of Contemporary Art Philadelphia, Philadelphia, 2009; *Report on Probability*, Kunsthalle Basel, Basel, 2009; *The Generational: Younger Than Jesus*, New Museum, New York, 2009; *Wrinkles in Time*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 2009; *Bending the Word*, Berkeley Museum of Art, Berkeley, 2008; *When Things Cast No Shadow* – 5th Berlin Biennial for Contemporary Art, Berlin, 2008; y *Beyond Paradise*, Stedelijk Museum, Amsterdam, 2008.

Soledad Gutiérrez (Torrelavega, 1976) is a researcher and independent curator. She worked as Exhibitions Curator at the Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) up until 2014, where she curated exhibitions such as *WRITTEN IN THE WIND. Drawings by Lawrence Weiner* (presented also at the Stedelijk Museum in Amsterdam), and *Seep* on the work of Nasrin Tabatabai and Babak Afrassiabi; and Oskar Hansen: *Open form*. Before that, she was responsible for the Exhibitions Program at Hauser & Wirth Gallery, and Exhibitions Organiser at the Whitechapel Art Gallery, both in London. From 2012 to 2014 she was a member of the Tutorial Team of BCN Productions.

Recently curated exhibitions include *Allan Kaprow. Otherways* at the Tàpies Foundation. *Moving Image Contours: Points for a surrounding movement* together with Anna Manubens in Tabakalera – International Center for Contemporany Culture in San Sebastian.

She also takes part in *Manufactories of Caring Space-Time,* a European project of the Tàpies Foundation in Barcelona; the Museum voor Schone Kunsten (MSK), Gent (Belgium) and the FRAC Lorraine (France) a research project on the potentialities of the collective and immaterial in Contemporary Art, stressing the connexion in the field-city relationship.

Patricia Esquivias
Retrieved Mural, Manuel S. Molezún, 1958, 2016
Ceramic mural in four fragments
and donation letter to CA2M
Part 1/4: 85 x 60 x 12 cm,
Part 2/4: 85 x 60 x 12 cm,
Part 3/4: 85 x 81 x 12 cm,
Part 4/4: 63 x 81 x 12 cm and DINA4
Courtesy of the artist

Patricia Esquivias
111-119 Generalísimo/Castellana, 2014
Video with sound
10 min 40 s
Courtesy of the artist

Patricia Esquivias
Picture of the Sea, 2015
Hand woven tapestry, wool
240 x 103 cm
Courtesy of the artist in
collaboration with CA2M

Patricia Esquivias
Escosura Scan, 2016
Photograph
31 x 22 cm
Courtesy of the artist

Patricia Esquivias
Escosura Scan #2, 2016
Photograph
31 x 22 cm
Courtesy of the artist

Patricia Esquivias
Escosura Scan #3, 2016
Photograph
31 x 22 cm
Courtesy of the artist

Patricia Esquivias
Escosura Scan #4, 2016
Photograph
31 x 22 cm
Courtesy of the artist

Patricia Esquivias
Beni Boufrah Late XX Century,
Early XXI Century, 2014
Concrete and paint on wall
Courtesy of the artist
and L'appartement 22, Rabat

Patricia Esquivias
Jordan Scan, 2016
Photograph
22 x 31 cm
Courtesy of the artist

Patricia Esquivias
Quesada Scan, 2016
Photograph
22 x 31 cm
Courtesy of the artist

Patricia Esquivias
Sagunto Scan, 2016
Photograph
22 x 31 cm
Courtesy of the artist

Patricia Esquivias
Castillo Scan, 2016
Photograph
22 x 31 cm
Courtesy of the artist

Patricia Esquivias
Castillo Scan #2, 2016
Photograph
22 x 31 cm
Courtesy of the artist

Patricia Esquivias
Viriato Scan, 2016
Photograph
31 x 22 cm
Courtesy of the artist

Patricia Esquivias
Viriato Scan #2, 2016
Photograph
22 x 31 cm
Courtesy of the artist

Patricia Esquivias
Let's Say I'm Speaking of Madrid,
2016
Video with sound
20 min
Courtesy of the artist

Patricia Esquivias
Arriving Home in the Forties,
Fifties, Sixties and Seventies,
in Madrid, At Times Embellished,
2012-2016
Photographs installed
on metal dividers
Variable dimensions
Courtesy of the artist in
collaboration with CA2M

Patricia Esquivias
Walking Still, 2014
Video with sound
5 min 7 s
Courtesy of the artist

Patricia Esquivias
Carrera 6, Frottage from a Sidewalk in Montenegro, Quindío, 2013
Graphite on paper
70 x 100 cm
Courtesy of the artist

Patricia Esquivias
Calle 16, Frottage from a Sidewalk in Montenegro, Quindío, 2013
Graphite on paper
70 x 100 cm
Courtesy of the artist

Patricia Esquivias
Ceramic Murals Completed by Manuel S. Molezún and Amadeo Gabino in 1958,
2013-2015
22 photographs on hahnemüle paper
Each 30 x 10 cm
Courtesy of the artist

Patricia Esquivias
The Future was When?, 2009
Video with sound
19 min 51 s
CA2M Collection of the Regional Government of Madrid

The World According to Patricia Esquivias, 2013
Paperback publication, 64 pages
Edited by THE OFFICE,
published by argobooks, Berlin
21 x 30 cm

Amadeo Gabino
Untitled, n.d.
Gouache on paper
60 x 43 cm
Courtesy of Elke Stelling

Amadeo Gabino
Untitled, n.d.
Gouache on paper
88 x 56 cm
Courtesy of Elke Stelling

Amadeo Gabino
Untitled, n.d.
Gouache on paper
65 x 56 cm
Courtesy of Elke Stelling

Amadeo Gabino
Untitled, 1956
Gouache on paper
70 x 50 cm
Courtesy of Elke Stelling

Amadeo Gabino
Untitled, 1956
Gouache and acrylic paint on paper
37 x 70 cm
Courtesy of Elke Stelling

Amadeo Gabino
Untitled, 1956
Gouache and acrylic paint on paper
70 x 50 cm
Courtesy of Elke Stelling

Fernando Garrido Rodríguez
Burgos, 1970
Drawing on paper
86 x 65 cm
Courtesy of Fernando Garrido Rodríguez

Fernando Garrido Rodríguez
Pea Pod, 1969
Drawing on paper
65 x 86 cm
Courtesy of Fernando Garrido Rodríguez

Fernando Garrido Rodríguez
Mexico, Elevation, 1980
Drawing on paper
30 x 42 cm
Courtesy of Fernando Garrido Rodríguez

Fernando Garrido Rodríguez
Mexico, Facade, 1980
Drawing on paper
30 x 42 cm
Courtesy of Fernando Garrido Rodríguez

Mural by Cesar Manrique commissioned by Manuel Herrero Rivas for the premises of his ceramic tiles and pavements business, 1954
Courtesy of Carmen Herrero
Photography by Lola Marazuela

Manuel S. Molezún
Donkeys, 1958
Acrylic paint
100 x 70 cm
Courtesy of the family of Manuel S. Molezún

Manuel S. Molezún
Sketchbook, 1950
Drawings with pen and pencil on paper
32,5 x 24 x 0,7 cm
Courtesy of the family of Manuel S. Molezún

Manuel S. Molezún
København (Copenhagen),1953
Mixed media
2 units, 65 x 40 cm each
Courtesy of the family
of Manuel S. Molezún

Manuel S. Molezún
Ostend, 1953
Mixed media
65 x 40 cm
Courtesy of the family
of Manuel S. Molezún

Manuel S. Molezún
Venice, 1953
Mixed media
65 x 40 cm
Courtesy of the family
of Manuel S. Molezún

Manuel S. Molezún
Untitled, 1950s
8 drawings with ink on paper
Variable dimensions
Courtesy of the family
of Manuel S. Molezún

Manuel S. Molezún
Untitled, 1950s
9 postcards intervened
with ballpen
Variable dimensions
Courtesy of the family
of Manuel S. Molezún

Concepción Outeiriño Fernández
Feather Rug, 1987
Handwoven linen and chicken,
hen and partridge feathers
450 x 58 cm
Courtesy of
Concepción Outeiriño Fernández

ABC newspaper,
May 25, 1975, p. 22
23,7 x 32 cm
Facsimile

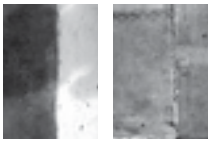
El País newspaper,
March 10, 2007, p.13
29,5 x 41 cm
Facsimile

National Architecture Magazine
number 6, June 1959, p. 13
Photographic print
67 x 89 cm
Courtesy of the COAM

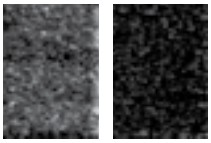
Selection of magazine covers. Narria.
Studies in popular arts and customs.
Published by Universidad Autónoma
de Madrid: Museo de Artes y
Tradiciones Populares. Madrid,
1975 — 2008
10 DINA4 photocopies
Courtesy of Consolación González

Archive of photographs of
entrance halls, 2012-2016.
Photography: Patricia Esquivias

Manuel S. Molezún,
Intervened postcards, 1950s.
Photography: Andrés Arranz



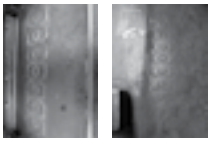
Sidewalk in Montenegro,
Quindío, 2014.
Photography: Patricia Esquivias



Concepción Outeiriño Fernández,
Detail from feather rug, 1987.
Photography: Andrés Arranz

Fernando Garrido Rodríguez,
Pea Pod, 1969.
Photography: Andrés Arranz

Fernando Garrido Rodríguez,
Burgos, 1969.
Photography: Andrés Arranz

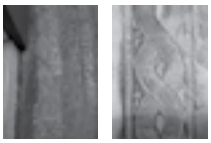


Restaurant floor in Montenegro,
Quindío, 2014.
Photography: Patricia Esquivias

Patricia Esquivias, *Ceramic Murals Completed by Manuel S. Molezún and Amadeo Gabino in 1958*, 2013-2015.

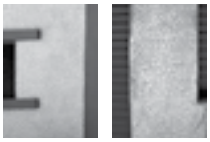
Archive of photographs
of Madrid's mortar facades, 2013-.
Photography: Patricia Esquivias

Amadeo Gabino, *Untitled*, 1956.
Photography: Andrés Arranz



Sidewalk in Montenegro,
Quindío, 2014.
Photography: Patricia Esquivias

Manuel S. Molezún,
København (Copenhagen), 1953.
Photography: Andrés Arranz



Facade in Beni Boufrah,
Morocco, 2014.
Photography: Patricia Esquivias

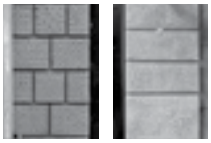
Patricia Esquivias, *Ceramic Murals Completed by Manuel S. Molezún and Amadeo Gabino in 1958*, 2013-2015.

Archive of photographs
of Madrid's mortar facades, 2013-.
Photography: Patricia Esquivias

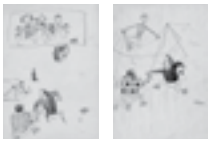
Ceramic mural completed
by César Manrique in 1954.
Photography: Lola Marazuela

Manuel S. Molezún,
Intervened postcards, 1950s.
Photography: Andrés Arranz

Amadeo Gabino,
Untitled, 1950s,
Photography: Andrés Arranz



Archive of photographs
of Madrid's mortar facades, 2013-.
Photography: Patricia Esquivias



Manuel S. Molezún,
Untitled, 1950s.
Photography: Andrés Arranz

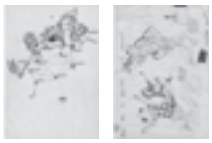
Patricia Esquivias, *Ceramic Murals Completed by Manuel S. Molezún and Amadeo Gabino in 1958*, 2013-2015.

Archive of photographs of
entrance halls, 2012-2016.
Photography: Patricia Esquivias

Archive of photographs
of Madrid's mortar facades, 2013-.
Photography: Patricia Esquivias

Fernando Garrido,
Mexico, Elevation, 1980.
Photography: Andrés Arranz

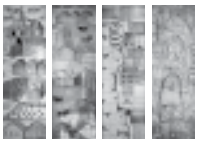
Fernando Garrido,
Mexico, Facade, 1980.
Photography: Andrés Arranz



Manuel S. Molezún,
Untitled, 1950s.
Photography: Andrés Arranz

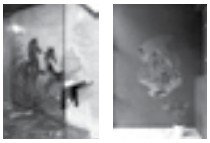
Fernando Garrido, *Model for special education center*, 1970.

Fernando Garrido,
Model for a bus station, 1967.



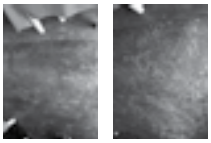
Patricia Esquivias, *Ceramic Murals Completed by Manuel S. Molezún and Amadeo Gabino in 1958*, 2013-2015.

Archive of photographs
of Madrid's mortar facades, 2013-.
Photography: Patricia Esquivias



Archive of photographs of
entrance halls, 2012-2016.
Photography: Patricia Esquivias

Manuel S. Molezún,
Intervened postcards, 1950s.
Photography: Andrés Arranz



Floor of a restaurant
in Montenegro, Quindío, 2014.
Photography: Patricia Esquivias

Archive of photographs
of Madrid's mortar facades, 2013-.
Photography: Patricia Esquivias

Manuel S. Molezún,
Intervened postcards, 1950s.
Photography: Andrés Arranz

Manuel S. Molezún,
Donkey and *Donkeys*, 1958.
Photography: Andrés Arranz

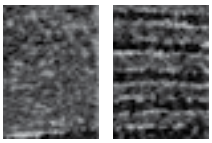
Patricia Esquivias, *Ceramic Murals Completed by Manuel S. Molezún and Amadeo Gabino in 1958*, 2013-2015.

Fernando Garrido Rodríguez,
Cotorruelo House, 1960.

Archive of photographs
of Madrid's mortar facades, 2013-.
Photography: Patricia Esquivias

Archive of photographs
of Madrid's mortar facades, 2013-.
Photography: Patricia Esquivias

Manuel S. Molezún,
Untitled, 1950s.
Photography: Andrés Arranz



Concepción Outeiriño Fernández,
Detail from feather rug, 1987.
Photography: Andrés Arranz

Fernando Garrido Rodríguez,
Oranges and Lemons, 1970.

Fernando Garrido Rodríguez,
Segura Confederation, 1965.

Archive of photographs of
entrance halls, 2012-2016.
Photography: Patricia Esquivias

at times embellished at times embellished at times embellished at times embellished
at times embellished at times embellished at times embellished at times embellished
at times embellished at times embellished at times embellished at times embellished
at times embellished at times embellished at times embellished at times embellished
at times embellished at times embellished at times embellished at times embellished
at times embellished at times embellished at times embellished at times embellished
at times embellished at times embellished at times embellished at times embellished
at times embellished at times embellished at times embellished at times embellished
at times embellished at times embellished at times embellished at times embellished
at times embellished at times embellished at times embellished at times embellished
at times embellished at times embellished at times embellished at times embellished
at times embellished at times embellished at times embellished at times embellished
at times embellished at times embellished at times embellished at times embellished
at times embellished at times embellished at times embellished at times embellished
at times embellished at times embellished at times embellished at times embellished
at times embellished at times embellished at times embellished at times embellished
at times embellished at times embellished at times embellished at times embellished
at times embellished at times embellished at times embellished at times embellished
at times embellished at times embellished at times embellished at times embellished