

YA
NO
NOS
IMPORTA

IX EDICIÓN SE BUSCA COMISARIO
SALA ARTE JOVEN DE LA COMUNIDAD DE MADRID

30/5 - 22/7 2018



6	Comunidad de Madrid
13	Prólogo / Foreword
23	Introducción / Introduction
29	Ficciones de un presente común / Fictions of a common present VIRGINIA DE DIEGO
76	Obras en la muestra
97	El pasado es un país extranjero PEDRO MEDINA
119	Entrevistas a los artistas / Interviews
192	Agenda de actividades

La convocatoria "Se busca comisario" de la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, iniciativa que apuesta por el desarrollo de nuevos modelos curatoriales, da visibilidad a la creación emergente y facilita el acceso al mundo profesional de los jóvenes comisarios, tuvo como ganadores en su novena edición los proyectos firmados por Marta Echaves y Neme Arranz, con la propuesta *The Futch*, y a Virginia de Diego con *Ya no nos importa*.

Tras la exposición *The Futch*, que proponía imaginar el futuro dentro del marco de la cotidianeidad, como si fuera una continuación del presente, contradictorio e inclasificable, la Sala de Arte Joven acoge ahora el proyecto *Ya no nos importa*, de la artista, diseñadora y comisaria madrileña Virginia de Diego, quien también hace una reflexión sobre el presente, imaginando un futuro (y un pasado) distintos.

La postura de Virginia de Diego deviene de la tesis que está desarrollando bajo la tutela de Selina Blasco y Pedro Medina dentro del programa de Doctorado en Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid y que lleva por nombre "Arqueología y Destrucción en las prácticas artísticas contemporáneas". Una línea de su investigación surge de la pregunta "¿qué pasaría si todo lo que conocemos como ruina se transformara en normalidad objetual?" La comisaria juega a imaginar un tiempo sin historia, donde sólo quedarán las ruinas y eso fuera lo cotidiano, porque no existe memoria que diera la capacidad a la gente de cuestionar lo que falta (lo que se ha destruido, lo que se ha transformado hasta perder su integridad, lo que sólo se conoce por restos). La decadencia no entendida como tal, puesto que no se ha conocido más allá de la ruina, y ésta es tomada como modelo a seguir.

Ya no nos importa analiza también la destrucción como modo de construcción, la arqueología tomada para estudiar el presente y el futuro, no el pasado -puesto que se ha perdido, no lo ha tenido nunca o bien está en entredicho o puesto en duda-, e incluso del análisis de un futuro que no es ficción, que no es una hipótesis de un visionario, sino que es una realidad que ya ha llegado.

La muestra permite al espectador dudar de la propia historia del arte, de la construcción de la memoria a lo largo de los siglos y de cómo se ha transmitido a través del arte y los libros, de lo que marca también el olvido (las capas que están por detrás de lo que queda visible), o del propio marco teórico construido con el paso del tiempo para definir nuestra actual cultura visual.

Nuestro agradecimiento a la comisaria por su arriesgada propuesta; a los artistas por su implicación y voluntad en el desarrollo del proyecto; a los colaboradores por su participación en la concepción y desarrollo del programa de actividades; y a los miembros del jurado de "Se busca comisario" por su vinculación con el programa.

Comunidad de Madrid

The winners of the ninth "Se busca comisario" open call convened by Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, an initiative conceived to foster new curatorial models, to lend visibility to emerging creative forms and to help young curators gain a foothold in the professional artworld, were Marta Echaves and Neme Arranz with the project *The Futch* and Virginia de Diego with the project *Ya no nos importa* (We Don't Care Anymore).

After the exhibition *The Futch*, which imagined the future within the framework of the everyday, as if it were a continuation of the contradictory and unclassifiable present, Sala de Arte Joven now hosts the project *Ya no nos importa* by the Madrid-based artist, designer and curator Virginia de Diego, which also reflects on the present, imagining a different future (and past).

Virginia de Diego's concept is based on the thesis "Archaeology and Destruction in Contemporary Art Practices" which she is currently preparing under the supervision of Selina Blasco and Pedro Medina as part of the Fine Arts doctorate programme at Universidad Complutense de Madrid. This area of research was suggested by the question "What would happen if everything we know as ruins were to be transformed into objectual normality?" The curator plays with the idea of a time without history, where all that is left are ruins and that this is our everyday reality, because there is no memory able to make people question what is missing (what has been destroyed, what has been transformed until losing its integrity, what is only known through its remains). But this decadence is not understood as such, since it is not known other than in the form of ruins, and this is taken as the model to follow.

Ya no nos importa also analyses destruction as a form of construction, archaeology used to study the present and the future, and not the past –given that it has been lost, has never taken place, or is in dispute or doubted– and even to analyse a future which is not fiction or a visionary hypothesis but a reality that has already arrived.

The show induces the spectator to doubt the very history of art, the construction of memory over the course of the centuries and how it has been passed on through art and books, the traces left by what is forgotten (the layers beneath the visible surface), or the very theoretical framework constructed with the passing of time to define our current visual culture.

We would like to express our gratitude to the curator for her challenging proposal; to the artists for their selfless involvement in developing the project; to the collaborators for their participation in the conception and development of the programme of activities; and, finally, to the members of the jury of "Se busca comisario" for their commitment with the programme.

Region of Madrid

The insistence on/of matter as art's sparing of experience persists today even through digital production with the emphasis on glitches, noise, disruptions, and slickness, all of which draw attention to what is produced and made manifest by the means of production "itself " as much as by its manipulation by artists as human agents.

La gente se movía «por las calles entre las horribles ruinas» decía una nota fechada a finales de 1945 de Alfred Döblin en el suroeste de Alemania «realmente como si no hubiera pasado nada... y la ciudad hubiera sido siempre así»¹

Es 1997 y Sebald pronuncia las ya famosas Conferencias de Zúrich, que se convertirían en su libro *Luftkrieg und Literatur* (traducido en nuestro idioma como *Historia natural de la destrucción*). En ellas Sebald cita a Alfred Döblin, que habla de un pasado reciente en el que los alemanes se han acostumbrado a vivir entre ruinas, pronunciando la frase “como si la ciudad hubiera sido siempre así”. Aquí comienza el cuestionamiento de esta propuesta expositiva: ¿qué pasaría si todo lo que conocemos como ruina se transformara en normalidad objetual? Aunque Sebald habla de un pasado reciente, pienso en un futuro en el que la humanidad haya perdido sus libros (después de demasiadas quemaduras) y su Historia, y no reconocieran qué es una ruina y que no lo es. Pienso en un presente en el que la piedra Rosetta no ha sido encontrada y menos descifrada; hemos perdido la Eneida². La historia como antilegomena.

Es 1766 y Ephraim Lessing asienta las bases de un arte que nunca existió³. Es 1944 y Alfred Speer presenta a Hitler sus proyectos en forma de ruina. En un mundo sin escritura, historia o diccionario, ¿cómo entender la ruina como tal?

Es 1918 y una Alemania rodeada de ruinas acuña la palabra *Ersatz*: productos de mentira para un mundo de mentira⁴. ¿Hablamos entonces de un sistema de falsas ruinas, ruinas-Ersatz? Solo si conociéramos y reconociéramos una ruina como tal. Si no la reconociéramos, ¿seríamos creadores de ruinas, que para nosotros en realidad serían simples objetos? Un mundo en el que ya fue todo destruido, el mundo de Sebald, choca con un mundo que no lo entiende como destrucción, sino como molde: esa aniquilación que nuestros ojos no han visto, esas palabras que no hemos escuchado, ese silencio heredado, que convierte lo destruido en modelo y anticipa una destrucción que ya ha ocurrido –aunque no lo sabemos– y una destrucción por llegar. Como el segundo previo al grito inmortal del Laoconte que anticipa la muerte. *El Apocalipsis, como si dijéramos, ha sido anticipado mediante nuestra fe y por lo tanto es experimentado como ya presente. Incluso cuando la crisis permanece abierta como un evento cósmico, ya está sucediendo en la conciencia de cada uno.*

Vuelve a ser 1918 y los ingleses encuentran la ahora famosa Cabeza de Meröe, única en su especie con los ojos taraceados intactos. Los enemigos al sur de Roma, los hititas, le cortan la cabeza al emperador y la entierran bajo la entrada de su templo y así, es como se conserva. Puro *Aufhebung* Hegeliano.

Es 1988 y Terry Gilliam se dispone a grabar su nueva película en un escenario singular, una antigua ciudad en ruinas, abandonada (forzosamente): Belchite. Al llegar, las ruinas de la ciudad no parecen suficientemente reales para Gilliam, quien entonces decide destruirlas (¿o construirlas?) para ganar en verosimilitud ante la mirada del espectador.

De nuevo 2017 y detecto miles de ruinas a mi alrededor, incluso demasiadas, casi moda, ruin-porn. Pero también detecto silencio, Leyes de la Memoria Histórica abandonadas, vacío entre generaciones. ¿Cómo testimoniar más allá del final?

¹ Sebald, W.G. *Historia natural de la destrucción*. Barcelona: Anagrama, 2003, p 20.

² «Era la orden de aniquilar todo lo hecho, de quemar todo lo que había escrito y versificado; oh, todos sus escritos debían ser quemados, todos y también la Eneida». La cita es de Hermann Broch (en su *La muerte de Virgilio*) y está tomada de Medina, P. *La muerte de Virgilio. El final de una ilusión estética*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim / Diputació de València, 2006, p 123.

³ Lessing, E. *Laocoonte, o de los límites de la pintura y de la poesía*. Barcelona: Herder Editorial, 2014.

⁴ *El mundo de 1914 ha sido sustituido por el de 1918, donde todo es un poco más delgado, más hueco, más flojo. Ersatz: productos de mentira para un mundo de mentira*. Englund, P. *La belleza y el dolor de la batalla*. Barcelona: Roca editorial, 2011, p 111.

*People "walked down the street and past the dreadful ruins" wrote Alfred Döblin in 1945 after returning from his American exile to southwest Germany, "as if nothing had happened, and ... the town had always looked like that"*¹

The year is 1997 and W. G. Sebald gave his famous lectures in Zurich, which would be published in the book *Luftkrieg und Literatur* (translated into English as *On the Natural History of Destruction*). In them, Sebald cited Alfred Döblin, who spoke of the recent past in which the German people had grown accustomed to living among ruins, as if "the town had always looked like that". And herein lies the first of the questions that gave rise to this exhibition project: What would happen if everything we know as ruins were to become objectual normality? Although Sebald was speaking about the recent past, I am thinking more of a future in which humanity has lost its History and its books (following too many bonfires), and we will not recognise what is a ruin and what is not. I am thinking of a present in which the Rosetta stone had not been found and much less decoded; one in which we have lost *The Aeneid*.² In short, history as antilegomena.

The year is 1766 and Ephraim Lessing lays the foundations for an art that never existed.³ The year is 1944 and Alfred Speer presents his projects to Hitler in the form of ruins. In a world without writing, history or dictionaries, how is it possible to understand the ruin as such?

The year is 1918 and the term 'Ersatz' (pretend products for a pretend world) is coined in a Germany surrounded by ruins. Are we speaking then about a system of fake ruins, Ersatz ruins? Only if we could know and recognise what a ruin is. If we were unable to recognise it, would we become creators of ruins which are, in fact, simple objects for us? A world in which everything was already destroyed, the world of Sebald, clashes with a world which does not see it as destruction, but as a mould or cast: this annihilation that our eyes have not seen, those words that we have not heard, this inherited silence that turns the ruin into a model and anticipates a destruction that has already taken place—though we do not know it yet—and a destruction still to come. Like the moment just before Laocoön's immortal cry that anticipates death. The Apocalypse, if you like, has been anticipated by our faith and therefore is experienced as already present. Even when the crisis remains open as a cosmic event, it has already taken place in everyone's mind.

It is 1918 once again and the English find the now famous Meröe Head, unique in its kind with its inset glass eyes still intact. The enemies of Rome to the south, the Hittites, hacked off the emperor's head and buried it under the entrance to one of its temples and thus ensured that it would be preserved. Pure Hegelian *Aufheben*.

The year is 1988 and Terry Gilliam is getting ready to shoot a new film in the singular setting of Belchite, an old town in ruins which was (forcibly) abandoned. When he arrives, the ruins do not strike Gilliam as being real enough, and he then decides to destroy them (or build them?) to make them more truthful to the spectator's gaze.

Back to 2017 again and I can detect thousands of ruins all around me, even too many, an almost fashionable ruin porn. But I can also detect silence, abandoned Laws on Historic Memory, a gap between generations. How can one bear witness after the end?

¹ Sebald, W.G. *On the Natural History of Destruction*. New York: Random House, 2003, p. 5.

² "«Era la orden de aniquilar todo lo hecho, de quemar todo lo que había escrito y versificado; oh, todos sus escritos debían ser quemados, todos y también la Eneida.» The quote is by Hermann Broch (*The Death of Virgil*) but it is taken from Medina, P. *La muerte de Virgilio. El final de una ilusión estética*. Valencia: Institució Alfons el Magnànim / Diputació de València, 2006, p. 123.

³ Lessing, E. *Laocoon: An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1984, p. 91.

⁴ "The world of 1914 had been replaced by that of 1918, in which everything is a little thinner, a little less solid, a little less substantial. Ersatz: pretend products for a pretend world." Englund, P. *The Beauty and The Sorrow. An Intimate History of the First World War*. New York: Random House, 2012, p. 470.

TODAY'S SPOON IS
TOMORROW'S
WONDROUS RELIC

La presente muestra reúne una serie de artistas con una nueva sensibilidad hacia conceptos como el pasado, la Historia y, sobre todo, la posición ante la ruina. Concepto originalmente arqueológico y categoría estética que ha emocionado al imaginario eurocentrista durante siglos, la ruina ha sido invocada a través de dos caminos: en una primera vía, considerada contenedor de tiempo y así elemento pasivo, la ruina ha sido observada, contemplada, representada, documentada y coleccionada.

En una segunda vía, y a través de la fantasía y la romantización extrema, es de nueva creación: es el momento de la invención de la ruina, que descubrimos en los cuadros de Hubert Robert o en la tradición de la Folly.

Las obras de *Ya no nos importa* se encuentran en un tercer bando que surge del choque entre estos dos caminos: los objetos presentados son materialidades de nueva creación (segunda vía) pero cuya forma recuerda a las ruinas clásicas (primera vía).

Fran Meana crea lo que podríamos entender como ruinas-molde. María Jesús González y Patricia Gómez presentan vestigios creados a través de la destrucción. Alejandría Cinque trabaja a través del posicionamiento con la estatua, en donde se posiciona sin poseer nada. Avelino Salas, que colecciona objetos que no son artefactos pasivos sino más bien meteoritos a la contra. Finalmente Diego Delas y Nicolás Lamás, adelantan la ruina a través de un desastre que acontecerá, pero que a su vez ya ha acontecido.

Con influencias tomadas de tendencias arqueológicas como lo Post-Procesual o corrientes filosóficas como el Materialismo Especulativo, *Ya no nos importa* imagina un tiempo en el que asumimos el pasado como imposible de dilucidar, y así, como carga ficticia. La decisión es entonces la creación de nuestra propia tradición.

Se acabó la (re)colección.

Ya no nos importa.

This exhibition showcases the work of a number of artists with a new sensibility towards concepts like the Past, History and how to approach the Ruin. Originally an archaeological concept and an aesthetic category that has excited the Eurocentric imaginary for centuries, the ruin has taken two roads: firstly, the ruin has been observed, contemplated, depicted, documented and collected as a container of time and thus a passive element; and, secondly, through extreme romanticisation and fantasy, the ruin is seen as a new creation, the moment of the invention of the ruin, which we discovered in the paintings by Hubert Robert or in the tradition of the folly.

The works in *Ya no nos importa* (We Don't Care Anymore) can be found on a third path that arises from the clash between the two just mentioned: the objects presented here are newly created materialities (second path) but whose forms recall classic ruins (first path).

Fran Meana creates what we could view as cast-ruins. María Jesús González and Patricia Gómez present traces created through destruction. Alejandra Cinque works with focuses on statuary, where it is positioned without possessing anything. Avelino Salas collects objects which are not passive artefacts but rather hostile meteorites. Finally, Diego Delas and Nicolas Lamas foreshadow the ruin in a disaster that is yet to take place but which at once has already happened.

With influences borrowed from the Post-Processual movement in archaeology or the Speculative Materialism movement in philosophy, *Ya no nos importa* imagines a time in which we accept the past as impossible to clarify and, therefore, as a fictional burden. The decision is then to create our own tradition.

The end of (re)collecting.

Ya no nos importa.

All you can hope for is that some fragments
-aeroliths or meteorites- may have passed into
the dimension of the future where we will run into
them one day with a sense of *deja-vu*.

FICCIONES DE UN
PRESENTE COMÚN

VIRGINIA DE DIEGO

*El sentido no emerge de la Historia,
sino de la Ficción'*

POSICIÓN / POSESIÓN

Al entrar en esta exposición seguramente choquen con una estatua. Quizá no lleguen a chocar, pero sí se sorprendan al encontrarla colocada tan cerca de la puerta. ¿Qué pasa con la zona de descompresión², tan utilizada en supermercados y museos como lugar de *Transición*? Poco después, y si se fijan en la escultura verán que está *rota*. ¿Ha sufrido algún choque antes? ¿O ha chocado ella con algo?

Entonces pensarán en esculturas que ya han contemplado. La Victoria de Samotracia, gloriosa, casi flotante, al final de una escalera hercúlea. El David, al que llegamos abriéndonos paso como se abren paso *sus* esclavos a través del mármol, y cuyo pedestal no deja más posibilidad que la apertura total de boca por la posición de nuestra cabeza al contemplarla. Así las distancias físicas de contemplación marcan otro tipo de distancias –me acuerdo ahora de *La distancia que nos separa*, exposición previa de esta sala, del artista Marco Godoy. El lugar de la estatua-ruina, arriba; el lugar del hombre, abajo. *¡Soldados! Desde lo alto de estas pirámides 40 siglos os contemplan...*³ El arte, que mira por encima del hombro al hombre. El hombre, que así, se siente indefenso y efímero, al lado de la piedra. Romanticismo, lo sublime, la muerte.

Después de la mirada de abajo a arriba –que podríamos bautizar como napoleónica– un día, quizá cansados de sentirnos dentro y debajo, decidimos inventar la mirada contraria, y reubicarnos como demiurgos. *Junto a las iglesias se descubrían los monumentos antiguos, y para contemplarlos se solía buscar puntos panorámicos. El jurista alemán Johann von Fichard, que fue a Roma en 1536 y que describió día a día todo lo que visitaba, precisa, por ejemplo, cuando estuvo en el Belvedere: Habet cochleam, per que ascenditur ad summum usque, unde potentissimum patet loci amoenitas et prospectus qualem nusquam ese puto amoeniorem [Por una escalera de caracol se sube hasta la cima desde donde se descubre perfectamente el encanto del lugar y una*

*vista, a mi parecer, como en ninguna otra parte]*⁴. Así nace la mirada de arriba a abajo, sobre las ruinas, que a partir de ahora llamaremos Von Fichard, en honor a la primera descripción de esa teatralización. Un objeto pasivo, que sufre la mirada y las decisiones de cada tiempo y cada lugar (y cada política). En ambos casos, una mirada vertical que a través de la posición sublima la posesión de la ruina y /o de la estatua, y continúa identificando el concepto de verticalidad con el de belleza⁵. Esta vez, mirémosles a los ojos. Sin pedestal, ni verticalidades⁶. Sin final de la escalera. Rompamos la (zona de) *Transición*.

Alejandría Cinque (Madrid, 1990) continúa su trabajo al final de la escalera. Si intentan mirar sus cuadros con la quijada caída descubrirán que es imposible desde el plano que se supone que hay que contemplarlos, y que han de bajar unos peldaños para situarse a ras de *genitalia*. Las fotografías, colocadas a la altura pélvica, nos horizontalizan con la piedra. Continuación del proyecto previo *Encabezamientos de Materia* (2015) –en el que se cuestionaba la clasificación de homosexualidad como desviación del tesoro de la facultad de Bellas Artes– las fotografías de *El abrazo de Salmacis* (2015) nos muestran los sexos rotos, desgarrados y arañados de varias esculturas de esta misma universidad. ¿Un grito estudiantil iconoclasta? Creo que esta vez, lejos del puro vandalismo, el trabajo del artista nos remite a sexualidades descuartizadas por la cultura hegemónica del binomio, y a identidades fuera de norma expulsadas por amenaza al orden. La castración, mostrada en plano corto, como símbolo prototípico de la rotura de categoría masculina y de la pérdida de poder –lo masculino-vertical– está, por supuesto, tremendamente asociada a un modelo de educación académico-represivo vigente desde el siglo XIX⁷.

En otra serie de banderolas perteneciente al mismo proyecto se ve al artista interactuando con varias esculturas. Volviendo a la castración, y aunque en estas estatuas no apreciamos rastro de ella, es curioso comprobar como la única estatua femenina de esta serie no tiene siquiera cabeza (castrada y fálica a la vez). Así, la interacción humano-estatua se produce a través de la

imitación de gestos y posturas esculturales, y la práctica de sexo con las estatuas mismas. A través de este pacto en el lenguaje corporal se consigue la horizontalidad, no tanto del cuerpo humano como la de la estatua: el plano horizontal es des-sublimatorio⁸. En esta interacción horizontal con la estatua y su cuerpo golpeado (sea pasiva y postural, o activa y sexual) se produce una identificación con un modelo de cuerpo, identidad y sexualidad azotada –esas manos de barro en las nalgas–. Lo mitológico de esos héroes que nunca existieron, y la distancia psicológica y sacralizada que mantener con ellos, se rompe cuando el hombre toca la estatua, pisando el pedestal y utilizándolo como apoyo real. El cuerpo de la estatua se fusiona con el del artista, en un ejercicio conjunto de cuerpos hostigados. Así, al posicionar la figura humana dentro del marco –de la fotografía y del pedestal– iguala la escala de ambos, y rompe con la tradición del *Staffage*⁹, práctica romántica nacida en el contexto alemán en la cual las figuras humanas eran formas patéticas e ínfimas, meras demostraciones de la Grandeur de la ruina; como muestran los cuadros de Herman Posthumus, Jan Brueghel II o Hubert Robert. *Todo desaparece, todo perece, todo se va; [...] ¡Qué antiguo es este mundo! ¿Qué es mi insignificante existencia comparada con la de la piedra derruida?*¹⁰

Las esculturas golpeadas y fragmentadas son también horizontalizadas a través del activismo queer del artista. Así, trascienden las categorías de lo vertical, el poder o el canon, y se disuelven (no iremos ahora a utilizar la palabra ‘alzar’) en símbolo de lo expulsado por el canon del binomio. Lo queer se funde con la arqueología post-procesual¹¹ y los feminismos, creando referencias a sistemas anti-binomio y por lo tanto, no lineares. *Western gender ideology has long justified patriarchy through fundamental beliefs in numerous interrelated gendered dichotomies, including culture / nature, sacred / profane, order/ chaos, rational / emotional, and mind / matter*¹². Un cocktail que consigue anular todos los me quiere-no me quiere. *Nunca nadie oró al dios de la caída de los cuerpos, nunca nadie vio rito o mito respecto a la gravedad*¹³.

En este caso sí lo hubo. O lo hay.

GESCHICHTE / GEDICHTEO LA ARQUEOLOGÍA ESPECULATIVA

Aunque abrimos nuevo epígrafe, nos gustaría continuar especulando sobre sistemas no-lineales. Al igual que en la práctica de Alejandría Cinque, el trabajo de Avelino Sala (Gijón, 1972) tiene mucho que ver con sistemas y procesos no lineales. *Museo Arqueológico de la Revuelta (2015)* presenta una serie de 'artefectos' –los llamaremos así por ahora, por estar colocados en vitrina y por el uso de la palabra 'museo' en su título– que nos remiten a lo arqueológico, posibles fragmentos recuperados de un yacimiento. Pero en este caso los artefactos no son tales sino, y precisamente, todo lo contrario. Reunidos a lo largo del tiempo por el artista, los objetos expuestos son piedras utilizadas en manifestaciones pasadas y coetáneas, a lo largo y ancho del globo. Así estos objetos rompen con una de las primeras características del artefacto arqueológico y es que estos son siempre materialidades 'pasivas', que han sufrido una rotura o fragmentación por motivos diversos; recuperadas más tarde a través del proceso arqueológico y observadas desde, de nuevo, una distancia: la vitrina del museo. Los objetos que integran *Museo Arqueológico de la Revuelta* son entes activos, por ser precisamente los objetos que rompen, no los rotos. Elementos que nos remiten a los objetos «actantes» de Bruno Latour¹⁴, con agencia y forma de voluntad propias; o a los objetos-mundo de Serres, definidos como *todo artefacto que contenga al menos una dimensión de escala global (como tiempo, espacio, velocidad o energía)*¹⁵. Estas piedras arrojadas hacen hincapié en la dimensión de velocidad y energía, situándose de nuevo en contra de una de las teorías relacionadas con el artefacto y/o la ruina: los objetos con ideas de tiempo de Smithson. Así, liberados de la categoría 'tiempo' (tiempo depositado, entendido como pasado o Historia) revitalizan la importancia del objeto como ente independiente y no meramente como resultado¹⁶: *afirmar la cosa significa asimismo hacerla chocar contra la historia*¹⁷. Los objetos de Salas, lanzados desde lo anti-sistema como meteoritos, no solo colisionan contra los escudos de los antidisturbios, sino contra procesos lineales y deterministas:

una de las características cardinales de la corriente post-procesual arqueológica, influencia que ya habíamos detectado en el trabajo de Cinque. Cualquier sistema de auto-organización (como el derivado de la resistencia a la autoridad) es un proceso no-lineal, al igual que los objetos paradójicamente museizados en esta pieza: *nonlinear systems theory adds irregular disorderly variation to the satisficing model, introducing the irrational, accidental, historical and specific microvariations that result in suboptimal behaviour*¹⁸. No entiendo pues estos objetos como prueba material de lo que ha pasado, sino como elementos creadores de caos y, por lo tanto, cúmulos de posibilidad: *la historia sólo narraría «lo que ha pasado» mientras la poesía narra «lo que podría pasar»*. *La poesía apunta a lo posible y por ello, a lo universal, por lo cual es más filosófica» e «importante» que la Historia*. Esta afirmación de Koselleck nos encamina a entender estos objetos no como artilugios pasivos, muertos y ya escritos (que solo leer e interpretar), sino como entidades por acontecer y sobre los que poetizar: pura arqueología especulativa. Paradójicamente, y aunque forman parte de un sistema no-lineal productor de caos, están archivados y vitrinizados; y para más énfasis, dentro de un doble museo: el del título y la propia sala en la que están expuestos. Perpetuación de un sistema de clasificación con efluvios a *Wunderkammer* de *artificialia*. Esta paradoja, más que producir extrañeza, proporciona una lectura compleja de la obra, la cual añade una reflexión sobre la propia historia del museo y su museología, emparentada con la de Alejandría Cinque.

Para terminar, el trabajo de Salas es una obra anti-sistema desde muchos lugares. No puedo quedarme sin mencionar el gran peso que adquiere la propia materia del objeto: al dar importancia a la misma y a sus potencialidades –por encima de la Historia: lo ya acontecido, lo ya escrito– se relaciona con el materialismo especulativo de autores como Quentin Meillassoux; movimiento filosófico significativo para la comprensión de todos los proyectos presentes en esta muestra, pues su bandera es precisamente la emergencia de sentir los objetos en toda la variedad de sus posibilidades especulativas... lo cual lleva implícito, desde luego, un lento pero seguro anti-Antropocentrismo¹⁹.

TRADUTTORE / TRADITORE

Many authors interested in developing a materialist or realist philosophy today are keen on rejecting humanism because of its (implicit) representationalist or linguistic theorizations, claiming that in this emphasis on the copy or on language a lethal reductivism has entered thought²⁰.

Como una reducción de las posibilidades del pensamiento, del objeto y de la poesía del lenguaje se debió imaginar el pedagogo Manjón el idioma. Responsable de las nuevas didácticas de las Escuelas Ave María de Arnao a partir del año 1913, el trabajo de Fran Meana (Avilés, 1982) moldea (tanto en el sentido de sacar un molde como el de adaptar objetos o significados a otra forma existente) esta historia. La obra que inaugura esta investigación –previa a *Productores y Productos* (2018), presente en esta muestra– toma por título *El material inmaterial* (2014), definición casi literal de la idea de molde. En esta primera parte, y a través de moldes, Meana crea una serie de planchas de cemento que muestran una serie de figuras que reconocemos como figuras geométricas. El siguiente paso es, por supuesto, preguntarnos que significan, además de su propia idea de polígono geométrico. Parece que creadas para enseñar a los alumnos del colegio de Arnao y a sus padres los principios de geografía, geometría y gramática, el mensaje se pierde más allá de los asistentes a las sesiones del colegio, pues no existe documentación de las sesiones de Manjón. La Historia, esta vez no como escritura sino como tradición oral, deviene en evento imposible de recuperar. Así, el diálogo que fantasmagoriza la obra de Meana y la historia detrás de los símbolos suponen una doble traducción²¹: primero, en las figuras geométricas de las placas; segundo, como acuerdo entre varias temporalidades: cuando se ha hecho el objeto, cuando se ha usado y cuando se ha interpretado²². La Historia como evento irrecuperable que en realidad Meana no pretende recuperar –sino habría recuperado directamente la ruina de la placa– sino reactivar, acumulando en cada reactivación una nueva capa de traducción, un nuevo acuerdo trans-temporal.

Así las piezas de *El material inmaterial* (2014) no son fragmentos de Historia recogida e interpretada: no podemos categorizarlos como artefactos arqueológicos (aunque su forma nos recuerde a ello, pues trabajan como moldes). Tampoco funcionan como fracciones de un objeto mayor –que necesita ser completado para ser entendido–, sino como piezas completas en sí mismas: cada una de ellas, incluso independientemente unas de otras, cuenta la misma historia que cuentan todas ellas juntas. Como evidencia de lo innecesario en la totalidad del mensaje, percibimos que no son artefactos que cuentan y/o demuestran una Historia –lo que ha pasado–, sino objetos-mónada, en los que la importancia capital reposa en lo especulativo como ficción construida. En palabras del propio artista, *no me preocupa la veracidad o el realismo, sino es para evidenciarlos como constructos²³*. Artista y profesor devienen en traductores, creadores de constructos, en una frase de Manjón afín a ambas filosofías, que parece que siempre afirmó que el maestro podía ser formador o deformador de caracteres: personalidad, sí, pero también escritura.

En *Productores y Productos* (2018) esta idea es llevada a su límite, al proporcionar un lenguaje que sí podemos comprender y que denotamos como objetivo –diagramas, números y estadísticas– pero que igualmente funciona como jeroglífico. Sigue siendo *imposible descifrar una lengua desconocida escrita en una escritura desconocida²⁴*. Y quizá no solo como jeroglífico, sino más bien como *folly²⁵: a language that is nonsense but, in a real way, decipherable; [...] a speech which is audible, but can be spoken by no living person²⁶*. Además ¿qué sentido tiene intentar recuperar ese lenguaje original? ¿Qué es lo original entonces, el discurso de Manjón, o las propias figuras geométricas? *Tantas cosas desfiguradas y gastadas que, en realidad, no son sino restos casuales de otra época y de una vida que ni es ni ha de ser la nuestra²⁷ cuya evocación histórica no puede ser ni completa ni enteramente correcta a causa de los sucesivos relevos que deforman el mensaje²⁸*. En palabras de Baudrillard, *memory is a dangerous function. It retrospectively gives meaning to that which did not have any [...] But if these events retained their original, enigmatic form, their ambiguous, terrifying form, there would*

doubtless no longer be any history. Al conservar estos caracteres en su original y enigmática forma, la pieza no funciona como base de la interpretación posterior (como tradicionalmente funcionarían los artefactos arqueológicos) sino como traducción –acuerdo o disputa entre temporalidades– en sí misma.

El concepto de Historia presente en la obra de Meana rompe las categorizaciones tradicionales. Una nueva rotura en la hegemonía del binomio que prueba la Historia a la vez como oralidad (entendida a su vez como traducción, y pérdida más allá de las sesiones de Manjón) y como escritura (que aunque representada a través de grafías de conceptos matemáticos como figuras geométricas o números, es ininteligible por funcionar como jeroglífico). Esta idea nos lleva a entender el concepto de Historia en la obra del artista como Antilegomena: noción que tomo del mundo religioso, se aplica a una variedad de escritos pertenecientes al Nuevo Testamento que se consideran no-canónicos, al dudarse acerca de su autenticidad por diversos motivos (¿posibles traducciones de la Historia oficial?). Tomado del griego y traducido literalmente significa “hablado contra”: uniendo de nuevo tradición oral con escrita: todo lo escrito será oralmente disputado pues, ¿cómo no dudar de la mano que mece la pluma?

No me gustaría terminar sin compartir una pregunta que sigue resonando en mi cabeza: ¿por qué Manjón necesitó de pictogramas para significar una historia? Al más puro estilo de la Placa Pioneer parece el intento de comunicación entre dos razas ininteligibles entre ellas²⁹...

AUFHEBUNG

Casa Ena (2016) es un *Wunderblock*³⁰ freudiano. El trabajo de Patricia Gómez y María Jesús González (Valencia, 1978 / Valencia, 1978) es –y en conexión con el trabajo de Meana– molde y traducción. Quinientas cuatro piezas realizadas con una técnica que han denominado estampación por arranque, en ellas se muestran las trazas de diferentes temporalidades de las paredes de una casa valenciana. Es también transcripción, pues tal y como apunta John Berger, *su ejercicio de transportar fragmentos de memoria de un tipo de edificio a otro equivale a un ejercicio de traducción delicado e inteligente*³¹.

Su trabajo es un trabajo de capas, no sólo físicas, sino conceptuales. Además de las referencias al Wunderblock, podemos ver en el trabajo de las artistas valencianas una materialización del Aufheben hegeliano, en el que cada una de las piezas materializa una ‘contradicción’ que no es tal: «conservar» esas piezas significa «suprimir» la pared donde reposaban³². *La noción misma de guardar ya incluye dentro de sí algo negativo: sacar algo de su inmediatez, y por tanto de una existencia abierta a los influjos exteriores, para mantenerlo. La negación de una realidad para dar lugar a otro aspecto en el cual, no obstante, se sigue conservando el primero. De esta manera se guarda a la vez lo superado, perdiendo sólo su inmediatez, pero sin que por ello quede anulado*³³. El concepto hegeliano posee en sí mismo una argumentación que no entiende como desmentido: de nuevo, un apoyo a la especulación presente en esta obra y que, como estamos viendo, fluye entre las obras presentes en esta exposición. *Cada pliego de las telas puede ser leído como un documento inestable de la realidad*³⁴; es decir, como una especulación. Y, de hecho, podemos especular con la especulación. Las piezas que componen la obra están numeradas por detrás, que supongo método para la colocación de la obra a pared. Cuando pregunto a las artistas me advierten que esos números fueron colocados para una intervención específica, que si siguiera para

colocar las piezas resultaría en un orden no apropiado para la obra. En una segunda capa de especulativa confusión, los fragmentos vienen con un documento adjunto en el que se explica como van colocados en el espacio. Pero, ¿y si perdiéramos ese documento? ¿O lo leyéramos erróneamente? Las piezas y todas sus posibles combinaciones –como puzle de idénticas partes– resultarían en diversidad de objetos distintos. De hecho, en esta ocasión, he decidido no seguir el manual de instrucciones sobre la colocación de las piezas. Así, a la especulación de la pieza en sí misma, hemos añadido esta capa de posibilidad. Habría tantos relatos como posibles combinaciones entre las quinientas cuatro piezas, infinidad de realidades esperando solo a ser creadas. Una sola pieza. Un solo fragmento del rompecabezas, que co(n)funda una nueva realidad. De las tantas posibles y paralelas. La imposibilidad del relato único. La fragilidad del mismo, acreditada a manos de una sola parte.

–

40

De fragilidades sabe mucho la obra de Diego Delas (Aranda de Duero, 1983) que en esta colectiva muestra *Ashes for the Bandit* (2014) y presenta por primera vez *All the Rooms I entered by mistake* (2015). Fragilidades físicas, que tienen que ver con el equilibrio –unas nimias botellas sujetan una enorme chimenea, una pieza de latón apoyada en un trozo de madera, a su vez apoyado en la pared– pero también fragilidades temporales, *tiempos con impresiones en pasado, sensaciones presentes e ideas futuras*³⁵. La voz temporal de Delas, como una folly, mezcla temporalidades creando un discurso de un tiempo de elaborada discontinuidad.

Esta mezcla cristaliza través de objetos e interpretaciones. La iconografía tan característica del artista (quizá no tan obvia en las obras presentes en *Ya no nos importa*) nos dirige hacia un tiempo pseudo-medieval, con formas que

recuerdan a patrimonios expoliados y desaparecidos, que el artista construye en el presente, creando un futuro aún por acontecer. La ornamentación, y quizá reforzada por el tipo de materiales utilizados –siempre sutilmente bastos–, muestra una obra en construcción, en la que *la tradición no está nunca dada, sino que es siempre construida, y siempre más provisionalmente de lo que parece*³⁶. A lo que el artista responde *construida sí, claro; y también soñada, alucinada, ficcionada, distorsionada*³⁷... Una cosmovisión mágica reificada en inscripciones y exvotos que nos conduce a través de lo apotropaico a una visión no canónica, creada por cada uno de los actores: el creador y también cada uno de los observadores de la obra. Una construcción que *carece de mediación: los exvotos los hace el creyente y no el cura, ni el mago*³⁸. Un pasado como acuerdo –o disputa– ficcional que evidencia el equilibrio y la fragilidad del constructo mismo.

Entrando más en detalle en *All the rooms I entered by mistake* (2015) esta obra de Delas es casi una jenga, un juego en el que imaginar como retirar las piezas inferiores para colocarlas en la parte superior de la torre. Así es la estructura de la obra, en la que los elementos más frágiles (y que deberían situarse arriba) se sitúan abajo, como pilares. *Piedras sobre piedras que marcan, un punto endeble en el tiempo*³⁹ y que provocan una segura incertidumbre, un desastre por acontecer: la caída de la torre. Un Babel ya pasado y por pasar. El elemento que reposa sobre las endebles botellas es una chimenea, bloque vasto, gris, geométrico; casi columna –casi monumental– que enfatiza a través del peso visual la condena a la caída.

Y de nuevo la chimenea que, aunque me remite a un desolador fuego de la modernidad, para el artista representa (el fuego del) hogar: nuestras ficciones disputadas sobre un presente común. Un hogar, eso sí, de un país maravilloso, en el que el suelo⁴⁰ se convierte en paredes y *al principio, la madriguera era como un túnel que se extendía hacia delante, pero de pronto se torció hacia abajo*⁴¹.

41

Y al final de esta escalera no una estatua, pero casi: una silla. Señal espectral de la presencia humana, de la posición –que se posa y que posee– que pende no de un hilo, sino de unas botellas de cristal. En la atalaya, cualquier peso más allá de la propia imaginación de sentarse, hace que preveamos el desastre. *The Apocalypse, so to speak, has been anticipated in one's faith and hence is experienced as already present. Even while crisis remains open as a cosmic event, it is al- ready taking place within one's conscience*⁴².

Ashes for the bandit (2014) persiste en las ambigüedades de su obra anterior. La más llamativa, de nuevo, ese equilibrio precario. Esta vez mucho más evidente, ya que todas las piezas colocadas unas encima de otras (unos palos, un lote de hojalata, un cencerro, un cinturón de cuero) están sujetas por un trozo de madera que va, escuetamente, apoyado en la pared. Otro de los conceptos redundantes de la obra de Delas es la violencia; que yo sueño en su obra anterior como pesadilla latente de la modernidad europea, y que aquí se presenta de forma más obvia, al recordarnos –a través de la forma en como están atados los palos– a una pistola. Explosión de chimenea, martilleo de pistola. Cuando los elementos caigan, ¿qué ocurrirá?

El arte de Delas es un Jano bifronte que mira por igual hacia delante, hacia detrás. Es un lugar para la conversación.

A través de un choque dialéctico como llegamos a la obra de Nicolás Lamas (Lima, 1980). *Agreement* (2016), dos sillas sin asiento ni respaldo enfrentadas entre las cuales reposa una vasija de porcelana, no podría ser una recopilación visual más sugestiva de muchos de los cuestionamientos que habrán ido percibiendo a lo largo de la muestra. Empezando por el título que, por supuesto, nos remite literalmente a un acuerdo, pero también a una conversación. Una conversación ‘algo’ incómoda –esas sillas no están hechas para sentarse– y en las que la presencia de la figura humana es pura entelequía. Aun así, ahí están las sillas. Modelo de IKEA, marcan un tiempo que, desde luego, no es el de la vasija que se sostiene, a duras penas, entre ambas... ¿o sí? ¿Un acuerdo entre pasado y presente? ¿No acabamos de vislumbrar destellos parecidos en la obra de Meana, Delas, González y Gómez; e incluso Cinque?

Quizá irónicamente Lamas titula la pieza ‘acuerdo’, porque más que pacto es forcejeo, producido o provocado por la disposición del lugar en el que acontece, territorio de una incomodidad tal que no podríamos llegar a mantener una conversación. ¿Cómo sentarse en esas sillas, sin respaldo ni asiento, y sin destruir la vasija? ¿Cómo dialogar en paz, estando pendientes de ese elemento siempre en peligro de caída? Vuelve esa carga que arrastramos paseando por la muestra, de obra en obra: el objeto siempre a punto del desastre, la ruina a punto de suceder. La seguridad del Apocalipsis. El pasado, la historia, o los elementos que la personifican siempre en un precario equilibrio, el cual la mayoría de veces depende de la sombra humana (o de objetos que la personifican) para persistir. O que también convierte al humano en sombra, siempre pendiente de un pasado a punto del desastre.

Brittle Space (2016) persiste en esta polémica. Un torno giratorio que sostiene –esta vez no en precario equilibrio sino con una desmesurada, aunque a su vez delicada, resistencia– un pequeño caracol por dos de sus puntas. La composición de la pieza no es tanto lo coetáneo con lo pasado, sino lo mecánico con lo natural; aunque ambas obras comparten la importancia en lo objetual y lo humano como clandestinidad, escondido tras un instrumento. En ambas es la mano del hombre la que tiene la llave para que ese desastre

ocurra: mover una silla, apretar el torno: es el movimiento lo que destruye el objeto y el que así –igual que en la obra de Salas– rompe con el orden establecido. En este caso, significado como Historia (cultural o natural). De nuevo el movimiento contra la Historia, los objetos-actantes contra los sujetos. Puro anti-humanismo.

Como penúltima obra, Lamas expone *Synthetic Marble / Petrified Data* (2016). Dos bloques de dimensiones similares; cada uno de ellos de materiales y conceptos distintos, aunque a su vez parejos. *Synthetic marble*, tabla de cortar de material plástico que muestra marcas exageradas para su uso cotidiano, señal de un uso de violencia inusitada. El objeto –en origen una tabla de cortar– está tan rayado que ha perdido su función, convirtiéndose en un elemento inservible para la misma. Liberado de la función se convierte en tabla a secas, en espejo sin azogue, en estela atacada en un episodio iconoclasta cuyo mensaje o imagen ha quedado así desterrado.

El uso –significado– inaccesible está también presente en la segunda parte de este díptico. *Petrified Data* nos muestra lo que reconocemos como periódico (en) italiano. Aunque podemos leer la mitad de un par de líneas, la mayor parte de la información queda enturbiada por una borrosa pasta de letras.

El periódico, arrugado, mojado, doblado, comprimido en bloque, es como uno de los paquetes –las “balas”– que realiza el protagonista de la novela de Bohumil Hrabal. *Observé cómo la prensa chafaba cargas enteras de camiones llenos de libros, cargas de libros destinados al reciclaje sin que ni una sola página pudiera embadurnar los ojos y el cerebro de nadie*⁴³. Este mismo periódico es el que –a la manera de Barthes– habla de actualidad sobre instantes que cuando leemos, *ya han sido*. Esos instantes sólo admiten una acción, mientras el resto de posibilidades permanecen sin realizarse⁴⁴. Al utilizar ese periódico velado, Lamas rompe con la unicidad de eventos y enriquece el campo de lo especular, como especulación de ese espejo sin repase que es su pieza gemela, que no refleja y así, continua sin saber quién es la más bella de este reino.

Y como ni el tiempo ni el espacio son lineales –al menos en el tiempo que dura esta exposición– abrimos el texto con una estatua y cerramos con otra. *Connaissance des arts* (2015) es la última pieza de Lamas en la exposición. Un libro abierto que muestra tres fotografías de esculturas, todas abatidas por una piedra, que por supuesto nos impide su visión completa. No sólo el lenguaje es imposible de leer –*Petrified Data*– sino que incluso se nos ha negado el acceso a la imagen. ¿Pero a qué tipo de imagen? De nuevo, una representación canónica de un cuerpo y una masculinidad que nunca existieron, modelos de belleza y perfección a nivel estético (entendido el término tanto a nivel físico como intelectual). Iconoclasia sin intentos de latencia es, de nuevo, un ejercicio de horizontalizar la estatua a través del peso de la piedra que aplasta la efigie de la misma. Una piedra activa que golpea (de diferente manera) como las piedras-meteorito de la obra de Salas. Una roca, material similar o exacto al de la estatua, pero que no nos remite a ninguna normatividad: parece un canto formado gracias al efecto azaroso de los elementos. Tampoco podemos olvidar que estas imágenes se encuentran incrustadas en otro formato canónico: ¡el libro! Un volumen que además nos muestra imágenes de dioses: tercera capa de lo canónico.

Aunque pudiéramos leer el libro de manera genérica, es siempre más tentador interpretarlo como trasnominación de Historia, entendida como ‘lo escrito’. Y así, volvemos a la Historia como metonimia de Antilegomena.

YA NO NOS IMPORTA

Un monje carga con una estatua de Buda montaña arriba. En el acto de arrastrar la estatua a través de todo tipo de dificultades se materializa el regreso a casa y la vuelta a la tradición pero también, y sobre todo, la culpa por haber fallado a su maestro, a su tradición y a su pasado. Como en esta escena de la película Primavera, Verano, Otoño, Invierno... Primavera; los artistas de esta muestra luchan contra la idea de cargar con la pesada ruina de un pasado que a la fuerza ha de ser "subido a la montaña" –verticalizado y vanagloriado– y que, como bien dice Pedro Medina en este mismo catálogo, es un país extranjero. Ese Buda que cargábamos –a la manera de la roca de Sísifo– funciona no solo como símbolo de pesadez sino de incomunicación pues, ¿cómo dialogar con la estatua? Si intento imaginar la conversación con alguna de ellas siempre pienso en encontrar una cuya boca esté abierta y, por ende, dispuesta a hablar: siempre pienso en la *Bocca della Verità*. Esa Bocca que habla, sí; pero cuya leyenda cuenta que cuando *esta imagen habló a Juliano, el emperador conocido como "El Apóstata", lo engañó*⁴⁵. Esta historia, junto con la metonimia de la boca, nos lleva a dos conclusiones. Empezando por esta última, que la Bocca solo tiene boca, no oídos: no escucha. La segunda que, si habla, sus palabras serán señales tergiversadas: *the past is impossible to know in any but the most impoverish way*. La estatua, poseedora y dadora de verdad, comunica unidireccionalmente, sin atender. Ante la roca, nos encontramos con la imposibilidad de acuerdo y/o disputa pues no hay siquiera margen para el diálogo. El pasado in effigie reifica problemáticas como la pérdida de objetividad en la lectura del pasado –es imposible de conocer sin deformaciones, en la piedra no hay multiplicidad de voces– y la dificultad de comunicarse con el mismo, estableciendo así una lucha decidida contra esta hegemonía.

El pasado no escucha y no da.

¹ Martínez, C. "Felicidad Clandestina" en INDEX, número 0, Otoño 2010. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2010, p. 12.

² Underhill and his research team have learned, for example, that shoppers entering a new store need a few moments, about five to fifteen paces, to settle down and get their bearings. They need to slow down from walking speed to shopping speed, particularly if they've just rushed in from a parking lot or a busy street. As a result, they take little notice of anything placed squarely at the entrance—an area Underhill calls the "decompression" or "transition" zone. Levine, R. *The power of persuasion. How we're Bought and Sold*. New Jersey: John Wiley & Sons Inc., 2003, p. 27.

³ La cita original parece que fue: *Soldats! Vous êtes venus dans ces contrées pour les arracher à la barbarie, porter la civilisation dans l'Orient, et soustraire cette belle partie du monde au joug de l'Angleterre. Nous allons combattre. Songez que du haut de ces monuments quarante siècles vous contemplant*. En *Siglos Curiosos* www.sigloscuriosos.blogspot.com.es (Consultado el 8 de Agosto de 2017).

⁴ Dacos, N. «Roma quanta fuit» *O la invención del paisaje de ruinas* (traducción de Juan Díaz de Atauri). Barcelona: Acanalado, 2014, p. 93.

⁵ *The plane of verticality is the plane of Prägnanz... Further, this vertical dimension, in being the axis of form, is also the axis of beauty*. Krauss, R. E. *Cindy Sherman, 1975-1993*. New York / Londres: Rizzoli, 1993, p. 94.

⁶ *La Historia que ya había transcurrido era como tal para él un campo de objetos fijos y definitivo al que los hombres no hacen sino arrojar miradas en direcciones diferentes*. Koselleck, R. *Historia / Historia*. Madrid: Mínima Trotta, 2004, p. 118.

⁷ *But this sense of pathos vanishes when it becomes apparent that it is not really fragments of antiquity which are at issue, but familiar studio props, headless or armless plaster casts rather than the genuine article. For many advance artists of the nineteenth century such casts were reminders of a repressive academic education which they were all too ready to forget*. Nochlin, L. *The body in pieces. The fragment as a metaphor of modernity*. New York: Thames & Hudson, 1995, p. 47.

⁸ Nochlin, L. *The body in pieces. The fragment as a metaphor of modernity*. New York: Thames & Hudson, 1995, p. 21.

⁹ 'Staffage', a term more commonly adopted in the late-18th and early-19th centuries – possibly derived from the Old French term *estoffe*, meaning 'stuff', or the German *staffieren* for 'decorate'. Markovic, M. "Why the little people count: The art of staffage" en *Christie's*, 5 de Julio de 2016. Disponible en web en: <https://www.christies.com/features/The-art-of-Staffage-7449-1.aspx> (Consultado el 25 de Abril de 2018).

¹⁰ En Diderot, D. "The Salor of 1767" (1767) en Dillon, B. *RUINS*. Cambridge: the MIT Press, 2011, p. 22.

¹¹ La corriente post-procesual de la arqueología es una tendencia teórica cuyas principales características -y las que más nos interesan en este discurso- son la creencia en la imposibilidad de objetividad en el discurso -dando por hecho que siempre se interpretan los datos-; la negación de la dicotomía entre sujeto y objeto, el rechazo a cualquier tipo de determinismo o la defensa de una narración de un pasado plural creada a través de una variedad de puntos de vista. Renfrew, C., Bahn, P. *Archaeology. Theories, Methods and Practices*. New York: Thames & Hudson, 2012, pp. 44-46, 484-488.

¹² Spencer-Wood, S. M. "Nonlinear Systems Theory, Feminism, and Postprocessualism" en *Journal of Archaeology*, volumen 2013. Article ID 540912, 15 pages. doi:10.1155/2013/540912, p. 11.

¹³ Serres, M. *El paso del Noroeste*. Madrid: Debate, 1991, p. 86.

¹⁴ *Acercándonos más a la terminología de Latour podríamos expresar lo mismo diciendo que el mundo es como una red de acciones cuyos nodos, a veces cambiantes, son "actores" o "actantes", esto es, "humanos" o "no humanos", respectivamente. Las "traducciones" (las transformaciones, los cambios) ocurren cuando esos actores o actantes (que pueden ser seres humanos, organismos o cosas) "hacen hacer", esto es, marcan una "diferencia". Esto significa que instauran un nuevo curso de acción, ligado a una nueva estabilización en el seno de la red (lo que tradicionalmente se llamaba un hecho o un objeto)*. Loredó Narcandi, J. C. "¿Sujetos o "actantes"?" El constructivismo de Latour y la psicología constructivista"

en *AIBR (Revista de Antropología Iberoamericana)*, volumen 4, Número 1, Enero-Abril 2009, pp. 119-120.

¹⁵ *Let's give the name world-object to artifacts that have at least one global-scale dimension (such as time, space, speed, or energy): among the world-objects we know how to build, we distinguish the military ones from other purely economic or technical ones, although they produce similar results, in circumstances as rare and frequent as wars and accidents*. Serres, M. *The natural contract*. Michigan: University of Michigan Press, 1995, p. 15.

¹⁶ *Nosotros nos preocupamos más por la piedra, de alguna manera, somos muy materialistas*. "In conversation. Cyprien Gaillard and Susanne Pfeffer" en (ed. KW Institute of Contemporary Art and Susanne Pfeffer) *Cyprien Gaillard. The Recovery of Discovery*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walter König, 2012, p. 36.

¹⁷ Steyerl, H. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra, 2014, p. 56.

¹⁸ Spencer-Wood, S. M. "Nonlinear Systems Theory, Feminism, and Postprocessualism" en *Journal of Archaeology*, volumen 2013. Article ID 540912, 15 pages. doi:10.1155/2013/540912, p. 5.

¹⁹ *Lo que une a los cuatro miembros fundamentales del movimiento es el intento de refutar tanto al "correlacionismo" como a las "filosofías del acceso". En After Finitude, Meillassoux define el correlacionismo como la idea según la cual sólo es posible conocer la correlación entre pensamiento y ser, y nunca cualquiera de los términos de forma independiente. Una filosofía del acceso, por otro lado, es cualquier filosofía correlacionista que privilegia al ser humano por sobre otras entidades. Ambas ideas, según Meillassoux, representan formas de antropocentrismo. Estos cuatro pensadores del realismo especulativo trabajan en oposición a las filosofías que privilegian al ser humano. Mediante distintas formas de realismo se oponen al influjo dominante de las varias formas del idealismo presente en mucha de la filosofía contemporánea*. Entrada "Realismo especulativo" en Wikipedia. Disponible en web en: https://es.wikipedia.org/wiki/Realismo_especulativo (Consultado el 20 de Febrero de 2018).

²⁰ Dolphijn, R., Van der Tuin, I. "Interview with Quentin Meillassoux" en *New Materialism: interviews & cartographies*. Michigan: Open Humanities Press, 2012, p. 74.

²¹ *Las esculturas de Meana (todos los trabajos de la serie The Immaterial Material, 2014) son reinterpretaciones fragmentadas (o 'traducción', como el artista prefiere llamarlas) de esos relieves*. Muñoz-Alonso, L. "Fran Meana" en *Frieze*. REVIEW - 06 JUN 2014. Disponible en web en: <https://frieze.com/article/fran-meana> (Consultado el 23 de Enero de 2018).

²² Afirmación compartida tanto por autores cercanos a la disciplina arqueológica como fuera de ella, como John Berger o George Kubler. Moxey, K. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona: Sans Soleil Ediciones, 2015; Kubler, G. *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas* (Introducción de Thomas F. Reese, traducción de Jorge Luján Muñoz). Madrid: Editorial Nerea, 1988, p. 132.

²³ "Entrevista con Fran Meana", Enero 2018, en este catálogo.

²⁴ C. W. Ceram, *Dioses, tumbas y sabios*, Barcelona: ediciones Orbis S.A., p. 49.

²⁵ *A costly ornamental building with no practical purpose, especially a tower or mock-Gothic ruin built in a large garden or park*. *Oxford Dictionary*. Disponible en web en: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/olly> (Consultado el 23 de Febrero).

¹¹ *still stands, a ruined ruin, the emblem of an age redefined both by the fragile spirit of Reason and the restless search for meaning [...] Their styles an admixture of historical and widely divergent cultures*. Dams, B. H., Zega, A. *Pleasure pavillions and follies: in the gardens of the Ancien Régime*. Paris: Flammarion, 1995, pp. 140, 163. Uno de los pintores de ruinas más importantes de la época Hubert Robert -y que he mencionado con anterioridad- fue contratado como consultor para muchos de estos jardines llenos de mock-ruins: *Hubert Robert has also been credited with advising the marquis on the park's design*. *Ibid.*, p. 143.

²⁶ Archer, B.J., Vidler, A. *Follies: Architecture for the late-Twentieth Century Landscape*. Nueva York: Rizzoli, 1983, p. 13.

²⁷ La cita completa sería: *por la profusión de glorias pasadas que se sacan a relucir y a duras penas se mantienen de pie, mientras de ellas se nutre un presente mezquino. Y también por esa desmedida valoración*

-que formentan eruditos y filólogos y remedan los rutinarios visitantes de Italia- de tantas cosas desfiguradas y gastadas, que en realidad, no son sino restos casuales de otra época y de una vida que ni es ni ha de ser la nuestra. Rilke, R. M. *Cartas a un joven poeta*. Buenos Aires: librosenred, 2010, p. 21.

²⁸ La evocación histórica no puede ser ni completa ni enteramente correcta a causa de los sucesivos relevos que deforman el mensaje [...] Aunque finitas el número total de señales histórica excede por mucho la capacidad de cualquier individuo o grupo para interpretar todas las señales en todos sus significados. En Kubler, G. *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas* (Introducción de Thomas F Reese, traducción de Jorge Luján Muñoz). Madrid: Editorial Nerea, 1988, p. 33

²⁹ A diferencia de esta, el trabajo de Meana refleja una placa más sencilla a nivel representacional, pero por ello más compleja: la placa Pioneer representa a la humanidad de una forma genérica (blanca, binaria, occidental...) De nuevo, las categorías binarias quedan rotas, esta vez por el uso de un jeroglífico genérico. En "Entrevista con Fran Meana", Enero 2018, en este catálogo.

³⁰ Derrida notes how the Wunderblock as a child's toy inscribes marks or grooves on a wax background, and how these are then 'mystically' erased by lifting the plastic cover sheet. Memory here clearly recalls the ancient practice of the palimpsest, the writing process whereby mnemonic impressions emerge, merge and re(e)merge through acts of layering and superimposition. Elsaesser, T. "Freud as media theorist: mystic writing-pads and the matter of memory" en *Screen*, 50:1, Primavera 2009, p. 106.

³¹ Panera, J. *Patricia Gómez y María Jesús González. Proyecto para cárcel abandonada* (folleto de mano). Salamanca: DA2 Salamanca, 2011, p. 5.

³² La unión entre los conceptos de conservación / restauración y destrucción queda perfectamente explicada en esta frase del artista Cyprien Gaillard: *todo el mundo es consciente del daño causado por las fuerzas de coacción, pero se considera que la destrucción de la Torre de Babel, y en una escala mucho mayor, fue realizada por Alejandro Magno, en un intento de restaurarla. La Torre de Babel estaba en ruinas, y para proceder a su*

*restauración se retiraron los ladrillos para reconstruir la estructura de manera más estable. El problema es que Alejandro murió prematuramente, así que nunca fue capaz de reconstruirla. Así fue como fue destruida. Así que la historia de la destrucción de Babilonia es también la de su restauración. [...] La segunda cosa más destructiva bajo el punto de vista arqueológico en Babilonia fue también un acto de restauración, de excesiva restauración cometida por Saddam Hussein al principio de los 80'. Pfeffer, S., KW Institute of Contemporary Art (eds.) "In conversation. Cyprien Gaillard and Susanne Pfeffer". *Cyprien Gaillard. The Recovery of Discovery*. Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, p. 35.*

³³ *Encyclopaedia Herder*. Barcelona: Herder Editorial, 2017. Proyecto online. Disponible en web en: <https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Aufhebung> (Consultado el 20 de Febrero de 2018).

³⁴ Villaplana Ruiz, V. "Effet de réel" en *Puntas de Flecha*. Nuevas trayectorias en el arte contemporáneo valenciano. Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2010. Disponible en web: <https://www.scribd.com/doc/61455370/Effet-de-reel#fullscreen> (Consultado el 4 de Abril de 2018)

³⁵ Delas, D. "Statement de artista". Disponible en web en: <http://www.scan-arte.com/diego-delas-bio> (Consultado el 20 de Febrero de 2018).

³⁶ Foster, H. *Diseño y delito*. Madrid: AKAL, 2004, p. 68.

³⁷ "Entrevista con Diego Delas", Abril 2018, en este catálogo.

³⁸ *Ibid.*

³⁹ "Entrevista con Diego Delas", Abril 2018, en este catálogo.

⁴⁰ El material con el que está realizada la chimenea es el propio suelo del estudio del artista. Nota 37.

⁴¹ Carroll, L. *Alicia en el País de las Maravillas*. Madrid: Alianza Editorial, 2004, p. 32.

⁴² Koselleck, R. y Richter, M.W. "Krisis" en *Journal of the History of Ideas*, volumen 67, número. 2 (Abr., 2006), pp 357- 400. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, p. 360.

⁴³ Hrabal, B. *Una soledad demasiado ruidosa*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015, p. 69.

⁴⁴ Nota 28, p. 29.

⁴⁵ En latín, su idioma original: *Ad sanctam Mariam in Fontana, templum Fauni; quod simulacrum locutum est Iuliano et decepit eum*. Urlichs, K. L. (ed.) *Codex Urbis Romae Topographicus*. Wurzburg: ex aedibus Stahelianis, 1871, p. 111.

⁴⁶ Dawdy, S. L. *Patina. A profane Archaeology*. Chicago: University of Chicago Press, 2016, p. 25

FICTIONS OF
A COMMON PRESENT

VIRGINIA DE DIEGO

*Meaning emerges not from History,
but from Fiction.¹*

POSITION / POSSESSION

When you enter this exhibition you will probably bump into a statue. Perhaps you will not actually bump into it, but you will be surprised to find it so close to the door. What about the decompression zone,² so often used in supermarkets and museums as a place of *Transition*? Soon afterwards, if you look carefully at the sculpture you will see that *it is broken*. Has it been bumped into before? Or has it bumped into something itself?

Then you will think of the sculptures you have seen in other museums. The Victory of Samothrace, glorious, almost floating, at the end of a Herculean staircase. David, which we reach by forcing our way through, just as his slaves force their way out of the marble, and whose pedestal leaves us no option but to stand open-mouthed because of the position of our head as we look at it. So the physical distances of looking mark another kind of distance — I am reminded of *La distancia que nos separa* (The Distance that Separates Us) one of the previous exhibitions in this gallery, by the artist Marco Godoy. The statue/ruin's place is above; man's place is below. "Soldiers! From the top of these pyramids forty centuries look down upon you..."³ Art looking over its shoulder at humanity. Humanity is thereby made to feel defenceless and ephemeral next to stone. Romanticism, the sublime, death.

After the bottom-up view — which we might call Napoleonic — we decided one day, perhaps tired of feeling inside and underneath, to invent the opposite view and to reposition ourselves as demiurges. "Next to the churches the ancient monuments could be seen, and people would seek out panoramic vantage-points to look at them. The German jurist Johann von Fichard, who went to Rome in 1536 and described everything he visited day by day, specifies, for example, when he was at the Belvedere: *Habet cochleam, per que ascenditur ad summum usque, unde potentissimum patet loci amoenitas et prospectus qualem nusquam esse puto amoeniorem* [there is a spiral staircase which you

climb up to the top, from where you can see perfectly how lovely the place is and there is a view that in my opinion can be found nowhere else].”⁴ So was born the top-down view, from above the ruins, which from now on we will call Von Fichard in honour of the first description of that theatrical effect. A passive object, subjected to being looked at and to the decisions of each time and place (and policy). In both cases, we are dealing with a vertical look which glorifies possession of the ruin and/or of the statue, and continues to identify the concept of verticality with that of beauty.⁵ This time, let us look at them eye to eye, with no pedestal and no verticalities.⁶ No top of the stairs. Let us break the *Transition* (zone).

Alejandría Cinque (Madrid, 1990) continues working at the top of the stairs. If you try to look at his pictures with your jaw dropped you will find it is impossible from the plane on which they are supposed to be seen, and that you have to go down a few steps to put yourself at genitalia level. The photographs, taken at pelvic height, place us horizontal to the stone. Following on from his previous project *Encabezamientos de materia [Subject Headings]* (2015) — which questioned the classification of homosexuality as deviation in the thesaurus of the School of Fine Art — the photographs in *El abrazo de Salmacis [The Embrace of Salmacis]* (2017) show us genitals broken, torn and scraped from various sculptures in the same university. An iconoclastic student protest? This time, far from being pure vandalism, I think the artist’s work refers us to sexualities dismembered by the hegemonic culture of duality and to identities outside the norm expelled as a threat to order. Castration, shown close up, as a prototypical symbol of breaking the category of masculinity and of loss of power — the vertical/male — is, of course, tremendously associated with a repressive academic model of education current since the nineteenth century.⁷

In another series of banners belonging to the same project we see the artist interacting with various sculptures. Returning to castration, although we see no trace of it in these statues, it is curious to note that the only female statue in this series does not even have a head (castrated and phallic at the same time). In these banners, human-statue interaction takes place through imitation of *sculptural* gestures and postures and simulation of practising sex with the statues themselves. Through this pact in body language, horizontality is achieved, not so much that of the human body as that of the statue: “the horizontal plane is de-sublimatory.”⁸ In this horizontal interaction with the statue and its battered body (whether passive and postural or active and sexual), an identification takes place with a model of the body, identity and persecuted sexuality (those clay hands on the buttocks). The mythological status of those heroes who never existed, and the psychological and sacralised distance to be kept from them, is broken when the man touches the statue, standing on the pedestal and using it as a real support. The body of the statue merges with that of the artist, in a joint exercise in harassed bodies.

So by positioning the human figure inside the frame — the photograph and the pedestal — he puts them both at the same scale, and breaks with the tradition of *Staffage*,⁹ that Romantic practice, originating in the German context, in which human figures were tiny, pathetic forms, mere demonstrations of the Grandeur of the ruin, as can be seen in the paintings of Herman Posthumus, Jan Brueghel II or Hubert Robert. “Everything dissolves, everything perishes, everything passes, only time goes on. How old the world is! I walk between two eternities... What is my fleeting existence in comparison with that decaying rock?”¹⁰

The sculptures, broken, battered and stuck together, are also horizontalised through the artist’s queer activism. Thus they transcend the categories of the vertical, power and the canon, and dissolve (I will not use the word ‘raise’ here) into a symbol of that which is expelled by the canon of duality. Queerness, merged with post-processual archaeology¹¹ and feminisms, creating references to anti-dichotomous and therefore non-linear systems. “Western gender ideology has long justified patriarchy through fundamental beliefs in numerous inter-

related gendered dichotomies, including culture/nature, sacred/profane, order/chaos, rational/emotional, and mind/matter.”¹² A cocktail that manages to nullify every “loves me-loves me not”. “No one has ever prayed to the god of fallen bodies; no one has ever seen a ritual or myth about gravity.”¹³

In this case, someone has. Or does.

GESCHICHTE / GEDICHTE
OR SPECULATIVE ARCHAEOLOGY

Although I am starting a new section, I would like to continue speculating on non-linear systems. Like Alejandría Cinque’s practice, the work of Avelino Sala (Gijón, 1972) has much to do with non-linear systems and processes. *Museo Arqueológico de la Revuelta* [Archaeological Museum of Revolt] (2015) presents a series of “artefacts” — let us call them that for now, since they are in a display case and the word ‘museum’ is used in their title — which refer us to the archaeological world, possible fragments recovered from a site. But in this case the artefacts are not artefacts at all, but precisely the opposite. Collected over time by the artist, the objects exhibited are stones used in past and present demonstrations all over the world. So these objects violate one of the prime features of archaeological artefacts, which is that the latter are always ‘passive’ materials, broken or fragmented for various reasons, recovered later through the archaeological process and observed, once again, from a distance: the museum display case. The objects in *Museo Arqueológico de la Revuelta* are active entities, because they are precisely objects that break things, not those that are broken. They are elements that refer us to Bruno Latour’s ‘actant’ objects,¹⁴ with their own agency and form of will; or to Serres’s world-objects, defined as any artefact that has at least one global-scale dimension (such as time, space, speed or energy).¹⁵ These thrown stones emphasise the dimension of speed and energy, standing again in opposition to one of the theories related to the arte-

fact and/or ruin: Smithson’s objects with ideas of time. Thus, released from the ‘time’ category (time deposited, in the sense of past or History), they revitalise the importance of the object as an independent entity and not merely as a result:¹⁶ “affirming something also means making it clash with history.”¹⁷ Sala’s objects, thrown like meteorites by anti-capitalist activists, collide not only with the shields of the riot police but with linear and deterministic processes: one of the cardinal features of the post-processual movement in archaeology, an influence we had already detected in Cinque’s work. Any system of self-organisation (such as that derived from resistance to authority) is a non-linear process, as are the objects paradoxically musealised in this piece: “Nonlinear systems theory adds irregular disorderly variation to the satisficing model, introducing the irrational, accidental, historical and specific microvariations that result in suboptimal behavior.”¹⁸ So we understand these objects not as material evidence of what has happened but as elements that create chaos and therefore clusters of possibility: “History only narrates ‘what has happened’, whereas poetry narrates ‘what could happen’. Poetry points to the possible, and therefore to the universal, and for this reason it is more ‘philosophical’ and ‘important’ than History.” This statement by Koselleck directs us to understand these objects not as passive devices, dead and already written (requiring only to be read and interpreted), but as entities yet to happen and on which to poetise: pure speculative archaeology. Paradoxically, although they are part of a non-linear chaos-producing system, they have been archived and showcased, and to underline the point further, within a double museum: that of the title and the actual room in which they are exhibited, perpetuating a classification system with emanations of a *Wunderkammer* of *artificialia*. This paradox, rather than creating surprise, provides a complex reading of the work, adding a reflection on the history of the museum itself and its museology, akin to that of Alejandría Cinque.

To conclude, Sala’s work is anti-establishment from many points of view. I cannot end without mentioning the great weight acquired by the actual material of the object: in giving importance to that material and its potentialities — over and above History: what has already happened, what is already written — it is related to the Speculative Materialism of authors like Quentin Meillassoux: a

significant philosophical movement for understanding all the projects included in this show, since its watchword is precisely the possibility of feeling objects in the full range of their speculative possibilities... implicit in which, of course, is a slow but sure anti-Humanism.¹⁹

TRADUTTORE / TRADITORE

“Many authors interested in developing a materialist or realist philosophy today are keen on rejecting humanism because of its (implicit) representationalist or linguisticist theorizations, claiming that in this emphasis on the copy or on language a lethal reductivism has entered thought.”²⁰

The educator Manjón, responsible for the new teaching methods at the Escuelas Ave María de Arnao from 1913, must have imagined languages as a reduction of the possibilities of the thought, the object and the poetry of language. The work of Fran Meana (Avilés, 1982) moulds this story (both in the sense of taking a mould and in that of adapting objects or meanings to another existing form). The work that began this investigation — before *Productores y productos* [*Producers and Products*] (2018), included in this show — is called *El material inmaterial* [*The Immaterial Material*] (2014), an almost literal definition of the idea of a mould. In this first part, using moulds, Meana creates a series of fragmented slabs of cement which show us a series of figures, which we initially recognise as geometric figures. The next step, of course, is to ask ourselves whether these figures signify something in addition to their inherent idea of a geometric polygon. Created to teach the pupils at the Arnao school and their parents the principles of geography, geometry and grammar, their message seems to have been lost beyond those who attended the sessions at the school, as there is no documentation on Manjón’s classes. History, this time not as writing but as oral tradition, becomes an event that is impossible to recover.

Thus the dialogue phantasmagorised by Meana’s work and the story behind the symbols involve a double translation:²¹ first in the geometric figures on the slabs, and second as an agreement between several timeframes: when the object was made, when it was used and when it was interpreted.²² History as an irrecoverable event that Meana is not really aiming to recover — otherwise he would have recovered the ruin of the slab directly — but to reactivate, accumulating a new layer of translation, a new trans-temporal agreement, with each reactivation.

Thus the pieces in *El material inmaterial* (2014) are not fragments of collected and interpreted History, and therefore we cannot classify them as archaeological artefacts (even though their form reminds us of it, since they work as moulds). Nor do they function as fractions of a larger archaeological artefact — needing to be completed in order to be understood — but as pieces complete in themselves: each of them, even independently of each other, tells the same story that they all tell together.

As evidence of how unnecessary the total message is, we perceive that they are not artefacts that tell and/or demonstrate a History — what has happened — but monad-objects, whose crucial importance lies in their speculative nature as constructed fiction. In the artist’s own words, “I am not concerned with truthfulness or realism, but with uncovering them as constructs.”²³ The artist and the teacher become translators, creators of constructs, in a phrase akin to both philosophies used by Manjón, who apparently always said that a teacher could form or deform characters: personality, yes, but also writing.

In *Productores y productos* (2018) this idea is taken to its limit, by providing a language that we can understand and that we identify as objective — diagrams, numbers and statistics — but that also functions as hieroglyphics. It remains “impossible to decipher an unknown language written in an unknown form of writing.”²⁴ And perhaps not just as hieroglyphics, but rather as a folly:²⁵ “a language that is nonsense but, in a real way, decipherable; [...] a speech which is audible, but can be spoken by no living person”.²⁶ Besides, what is the point of

trying to recover that original language? What, after all, is the original, Manjón's discourse or the geometric figures themselves? "All these disfigured and dilapidated things, which at bottom are after all no more than chance remains of another time and of a life that is not and must not be ours",²⁷ whose "historical recall never can be complete nor can it be even entirely correct, because of the successive relays that deform the message".²⁸ In Baudrillard's words: "memory is a dangerous function. It retrospectively gives meaning to that which did not have any [...] But if these events retained their original, enigmatic form, their ambiguous, terrifying form, there would doubtless no longer be any history." By keeping these characters in their original, enigmatic form, the piece functions not as a basis for subsequent interpretation (as archaeological artefacts were traditionally supposed to function) but as a translation — an agreement or dispute between timeframes — in itself.

The concept of History present in Meana's work undermines traditional categorisations. It is a further breach in the hegemony of duality, proving that History is at once orality (understood in turn as translation, and lost outside Manjón's sessions) and as writing (which, though represented in characters that are mathematical concepts such as geometric figures or numbers, is intelligible because it functions as hieroglyphs). This idea leads us to understand the concept of History in this artist's work as an *antilegomena*, a notion I have taken from the religious world, applied to a variety of New Testament writings considered non-canonical, as their authenticity is doubted for various reasons (possible translations of the official History?). It is taken from Greek and literally translated it means "spoken against". Once again, oral and written traditions are combined: everything written will be disputed orally, so how can we not doubt the hand that wields the pen?

I would not like to end without sharing a question that keeps echoing in my head: why did Manjón need pictograms to represent a story? In true Pioneer Plaque fashion it seems to be an attempt at communication between two mutually unintelligible races²⁹...

AUFHEBUNG

Casa Ena [*Ena House*] (2016) is a Freudian *Wunderblock*.³⁰ This work by Patricia Gómez and María Jesús González (Valencia, 1978/Valencia, 1978) is both mould and translation, which connects it with Meana's work. It consists of 504 pieces, produced using a technique they have called *estampación por arranque* (a form of printing by peeling of the surface layer), showing the traces of different timeframes on the walls of a house in Valencia. It is also transcription, since, as John Berger notes, "this exercise in transporting fragments of memory from one type of building to another amounts to a delicate and intelligent exercise in translation".³¹

Their work is done in layers, not just physical layers, but conceptual ones. In the work of these Valencian artists, as well as the references to the *Wunderblock*, we can see a material expression of Hegelian *Aufheben*, in which each of the pieces embodies a 'contradiction' that is not in fact a contradiction: 'conserving' these pieces means 'eliminating' the wall where they stood.³² "The very notion of keeping also includes something negative within it: removing something from its immediate context, and therefore from an existence open to outside influences, in order to maintain it. The negation of a reality gives way to another aspect in which the first is nevertheless preserved. In this way what is sublated is kept at the same time, losing only its immediate context, but without being thereby nullified."³³ The Hegelian concept contains an argument in itself that is not understood as a refutation: supporting, once again, the speculation which is present in this work and which, as we are seeing, flows between the works included in this exhibition. "Every fold in the fabric can be read as an unstable document of reality",³⁴ in other words, as a speculation. And indeed, we can speculate on speculation. The pieces that make up the work are numbered on the back, presumably so as to know how to place the work against the wall. When we asked the artists they told us that those numbers were put there for a specific intervention and that if we followed them when positioning

the pieces the resulting order would be unsuitable for the work. In a second layer of speculative confusion, the fragments came with a document attached explaining how to place them in space. But what if we lost that document? Or misread it? The pieces and all their possible combinations — like a jigsaw with identical parts — would result in a variety of different objects. Indeed, on this occasion we have decided not to follow the instruction manual to put the pieces in position. So to the speculation of the piece in itself we have added this layer of possibility. There would be as many narratives as there are possible combinations of the 504 pieces: an infinite number of realities just waiting to be created. A single piece, a single fragment of the jigsaw, co(n)founding a new reality. Out of so many possible parallel realities. The impossibility of having only one narrative. Its fragility, proved by a single part.

—

64

The work of Diego Delas (Aranda de Duero, 1983) has a lot to say about fragility. In this group exhibition he is showing *Ashes for the Bandit* (2014) and presenting *All the Rooms I Entered by Mistake* (2015) for the first time. Physical fragility, to do with equilibrium — mere bottles holding up an enormous fireplace, a piece of brass resting on a lump of wood, resting in turn on the wall... — but also temporal fragility, times with “past impressions, present sensations and future ideas”.³⁵ Delas’s temporal voice, like a folly, mixes timeframes, creating a discourse of elaborate discontinuity in time.

This mixture of timeframes is manifested through objects, materials and interpretations. His highly distinctive iconography (perhaps not so obvious in the works included in *Ya no nos importa*) directs our attention towards a pseudo-medieval time, with forms recalling plundered and lost estates, which Delas constructs in the present, creating a future that is yet to happen. The ornamen-

tation in his work, reinforced perhaps by the type of materials he uses — always subtly coarse — shows a work in progress, in which “tradition is never given but always constructed, and always more provisionally than it appears”.³⁶ To which Delas replies: “Yes, it is constructed but also dreamed, imagined, fictionalised and distorted.”³⁷ It is a magical worldview reified in inscriptions and votive offerings, whose apotropaic properties lead us to a non-canonical vision, created by all the actors involved: the artist, of course, but also each viewer of the work. It is a construction that “there is no mediation: the ex-voto offerings are made by the believer and not the priest or witchdoctor,”³⁸ and a past that is like a fictional agreement — or dispute — revealing the equilibrium and fragility of the construct itself.

Looking in more detail at Delas’s *All the Rooms I Entered by Mistake* (2015), this work is almost like a game of Jenga, in which we have to imagine how to remove the lower pieces and put them on top of the tower. That is how the work is structured, with the most fragile elements (which ought to be higher up) at the bottom, like pillars. “Like stones on stones, which mark [an unsteady] point in time,”³⁹ giving rise to a definite uncertainty, a disaster waiting to happen: the tower collapsing. A Babel that has already happened and is still to come. The element resting on the feeble bottles is a fireplace, a vast, grey, geometric block; almost a column — almost monumental — which emphasises, through visual weight, that it is condemned to fall.

65

And again the fireplace, which, though to me it refers to the devastating fire of modernity, to the artist represents the hearth, the (fire of the) home: our disputed fictions on a common present. A home, to be sure, in a wonderland, where the floor⁴⁰ turns into a wall, and at first “the rabbit-hole went straight on like a tunnel for some way, and then dipped suddenly down”.⁴¹

And at the end of that staircase, not a statue, but almost: a chair, a spectral sign of human presence, of position — which is pose and possession — not hanging from a thread but balanced on glass bottles. On the watchtower, any weight beyond merely imagining sitting down leads us to foresee disaster. “The Apoca-

lypse, so to speak, has been anticipated in one's faith and hence is experienced as already present. Even while crisis remains open as a cosmic event, it is already taking place within one's conscience."⁴²

Ashes for the Bandit (2014) continues the ambiguities of the previous work. The most striking of these, once again, is that precarious equilibrium. This time it is much more obvious, since all the items placed on top of each other (some sticks, a consignment of tinsplate, a cowbell, a leather belt) are held up by a piece of wood simply leaning against the wall. Another of the redundant concepts that flows among Delas's works is violence, which I imagine in his previous work as a latent nightmare of European modernity, and which is presented here in a more obvious way, by reminding us —by the way the sticks are tied together — of a pistol. An exploding fireplace, the crack of a pistol. What will happen when it all falls down?

Delas's art is Janus-faced, looking backwards as well as forwards. It is a place for conversation.

And it is through a dialectic confrontation that we arrive at the work of Nicolás Lamas (Lima, 1980). *Agreement* (2016), two chairs without seats or backs facing each other and a porcelain vase resting between them, could not be a more stimulating visual compilation of many of the issues we have been perceiving throughout the show. Beginning with the title, which, of course, refers us literally to an agreement, but also to a conversation. A "somewhat" uncomfortable conversation — those chairs are not made for sitting on — in which the presence of the human figure is purely illusory. Even so, there are the chairs. An IKEA model, marking a time which is obviously not that of the jar supported with great difficulty between them. Is it an agreement on past and present? Have

we not just glimpsed similar hints in the work of Meana, Delas, González and Gómez, and even Cinque? Perhaps Lamas has entitled the piece "agreement" ironically, because it is not so much a pact as a struggle, produced or provoked by the layout of the place where it occurs, a territory so uncomfortable that we would be unable to hold a conversation there. How can you sit on those chairs, with no backs or seats, and without destroying the vase? How can you hold a peaceful dialogue when you are concentrating on that object that is constantly in danger of falling? That ominous feeling that has dogged our steps, from one work to another, as we walk round the exhibition returns once more: the object always on the verge of disaster, the ruin about to happen. The attraction and inevitability of the Apocalypse. The past, history, or the elements that personify it, always in precarious equilibrium, which in most cases depends on the shadow of human presence (or on objects that embody it) to survive. Or it turns humans into shadows, constantly alert to a past on the brink of disaster.

Brittle Space (2016) continues in this contentious vein. It presents a vice holding a sea snail by two of its spines, this time not in precarious equilibrium but with disproportionate albeit delicate strength. The composition of the piece is not so much a combination of the contemporary with the past, but rather the mechanical with the natural, although the importance of objects and the human as a hidden presence, concealed behind a tool, are common to both. In both cases human hands hold the key to making that disaster happen: moving a chair, tightening the vice: it is movement that destroys the object and thereby — as in Sala's work — breaks with the established order. In this case, it is signified as (cultural or natural) History. Again we find movement against History: actant-objects against subjects. Pure anti-humanism.

As his penultimate work, Lamas presents us with *Synthetic Marble / Petrified Data* (2016): two blocks of similar dimensions, using different, though comparable, materials and concepts. *Synthetic Marble* is a plastic chopping board showing exaggerated marks of daily use, suggesting unusual violence. The object, originally a chopping board, is so heavily scored that it has become unusable for its purpose. Released from functional use it becomes simply a board, an

unsilvered mirror, a stela attacked in an iconoclastic episode, whose message or image has thereby been lost. Inaccessible use — meaning — is also present in the second part of this diptych. *Petrified Data* presents us with what we recognise as an Italian newspaper. Although we can read half of a couple of lines, most of the information has become obscured by an indistinct paste of letters.

The newspaper, shrivelled, wet, creased, compressed into a block, is like one of the bales produced by the central character in Bohumil Hrabal's novel. "I saw that the machine compacted and baled whole runs of books, and through the glass wall I could see trucks pulling up with boxes of books piled to the brim, the entire printing of a book going straight into the pulper before a single page could be sullied by the human eye, brain or heart."⁴³

It is this same newspaper that speaks to us — in the manner of Barthes — of instants that, when we read them, *that-has-been*. Those instants "admit only one action while the rest of possibility lies unrealized".⁴⁴ By obscuring that newspaper, Lamas undermines the unicity of events and enriches the field of specularity, as a speculation of that unsilvered mirror, its companion piece, which does not reflect and thus still does not know who is the fairest of them all.

And since neither time nor space is linear — at least for the time this exhibition lasts — we open the text with a statue and close it with another. *Connaissance des arts* (2015) is Lamas's last piece in the show, an open book showing three photographs of sculptures, all brought down by a stone, which of course prevents us from seeing them whole. Not only is language impossible to read (*Petrified Data*); we have even been denied access to the image. But to what type of image? Once again, a canonical representation of a body and a masculinity that never existed, models of beauty and perfection on an aesthetic level (taking the term in both a physical and an intellectual sense). Iconoclasm with no attempt at latency is, again, an exercise in horizontalising the statue through the weight of the stone which flattens its effigy. An active stone which strikes (in a different way) like the meteorite-stones in Sala's work. A rock, of similar or identical material to that of the statue, but that does not refer us to any kind of

normativity: it looks like a pebble shaped by the random effect of the elements. Nor can we forget that these images are incrustated in another canonical format: the book! A volume, moreover, that shows us images of gods: a third layer of canonicity.

Even if we could read the book in a generic sense, it is always more tempting to interpret it as a transnomination for History, in the sense of "the written". And so we return to History as a metonym for antilegomena.

YA NO NOS IMPORTA

A monk carries a statue of the Buddha up a mountain. The act of dragging the statue through all kinds of difficulties gives material expression to returning home and going back to tradition, but also, and above all, guilt for having failed his master, his tradition and his past. As in this scene from the film *Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring*, the artists in this exhibition struggle against the idea of carrying the heavy ruin of a past which must perforce be “taken up the mountain” — verticalised and exalted — and which, as Pedro Medina rightly says in this catalogue, is a foreign country. That Buddha we were carrying — like the rock of Sisyphus — functions as a symbol not only of heaviness but also lack of communication, for how can you engage in dialogue with a statue? If I try to imagine a conversation with one of them I always think of finding one with its mouth open and therefore ready to speak: I always think of the *Bocca della Verità*. The Bocca that speaks, certainly, but whose legend is that when “this statue spoke to Julian, the emperor known as ‘the Apostate’, it deceived him”.⁴⁵ This story, together with the metonymy of the mouth, leads us to two conclusions, beginning with the latter, that the Bocca has only a mouth, not ears: it does not listen. The second is that if it speaks, its words will be distorted signs: “The past is impossible to know in any but the most impoverished way”.⁴⁶ The statue, possessor and giver of truth, communicates one-directionally, without paying attention. Faced with the rock, we find that agreement and/or dispute are impossible, as there is not even any margin for dialogue. The past in effigy reifies problems such as loss of objectivity in reading the past (it is impossible to know it without distortion; there is no multiplicity of voices in stone) and the difficulty of communicating with it, thus establishing a determined struggle against this hegemony.

The past does not listen and gives nothing.

¹ Chus Martínez, "Felicidad clandestina. ¿Qué queremos decir con investigación artística?", *INDEX*, no. 0, Autumn 2010, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2010, p. 12.

² "Underhill and his research team have learned, for example, that shoppers entering a new store need a few moments, about five to fifteen paces, to settle down and get their bearings. They need to slow down from walking speed to shopping speed, particularly if they've just rushed in from a parking lot or a busy street. As a result, they take little notice of anything placed squarely at the entrance—an area Underhill calls the 'decompression' or 'transition' zone. Underhill advises his clients not to attempt anything important in this zone and to take steps to keep the zone as small as possible. 'I guarantee it,' he observes. 'Put a pile of fliers or a stack of shopping baskets just inside the door. Shoppers will barely see them, and will almost never pick them up. Move them ten feet in and the fliers and baskets will disappear. It's a law of nature—shoppers need a landing strip'", Robert Levine, *The Power of Persuasion: How We're Bought and Sold*. New Jersey: John Wiley & Sons Inc., 2003, p. 27.

³ The original quotation was apparently as follows: "Soldats! Vous êtes venus dans ces contrées pour les arracher à la barbarie, porter la civilisation dans l'Orient, et soustraire cette belle partie du monde au joug de l'Angleterre. Nous allons combattre. Songez que du haut de ces monuments quarante siècles vous contemplant", in *Siglos Curiosos* www.sigloscuriosos.blogspot.com.es (consulted 8 August 2017).

⁴ Nicole Dacos, "Roma quanta fuit" *O la invención del paisaje de ruinas* (translated by Juan Díaz de Azañón). Barcelona: Acanalado, 2014, p. 93.

⁵ "The plane of verticality is the plane of Prägnanz [...] Further, this vertical dimension, in being the axis of form, is also the axis of beauty", Rosalind E. Krauss, *Cindy Sherman, 1975-1993*, New York / London: Rizzoli, 1993, p. 94.

⁶ "For him, History that had already passed was, as such, a field of fixed, permanent objects, at which people merely cast looks in various directions", Reinhart Koselleck, *historia / Historia*, Madrid: Mínima Trotta, 2004, p. 118.

⁷ "But this sense of pathos vanishes when it becomes apparent that it is not really fragments of antiquity which are at issue, but familiar studio props, headless or armless plaster casts rather than the genuine article. For many advanced artists of the nineteenth century such casts were reminders of a repressive academic education which they were all too ready to forget", Linda Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, New York: Thames & Hudson, 1995, p. 47.

⁸ Linda Nochlin, *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*, New York: Thames & Hudson, 1995, p. 21.

⁹ "Staffage', a term more commonly adopted in the late-18th and early-19th centuries – possibly derived from the Old French term estoffe, meaning 'stuff', or the German staffieren for 'decorate'." Maja Markovic, "Why the Little People Count: The Art of Staffage", *Christie's*, 5 July 2016. Available online at: <https://www.christies.com/features/The-art-of-Staffage-7449-1.aspx> (consulted 25 April 2018).

¹⁰ Denis Diderot, "The Salon of 1767" (1767), in Brian Dillon, *Ruins*. Cambridge: MIT Press, 2011, p. 22.

¹¹ "The post-processual movement in archaeology is a theoretical trend whose main features, and those of most interest to us in this discourse, are belief in the impossibility of objectivity in discourse, taking it for granted that the data are always interpreted, denial of the subject/object dichotomy, rejection of any kind of determinism and defence of a narrative of a plural past created through a variety of points of view", Colin Renfrew & Paul Bahn, *Archaeology: Theories, Methods and Practices*, New York: Thames & Hudson, 2012, pp. 44-46, 484-488.

¹² Suzanne M. Spencer-Wood, "Nonlinear Systems Theory, Feminism, and Postprocessualism", *Journal of Archaeology*, 2013. Article ID 540912, 15 pages. doi:10.1155/2013/540912, p. 11.

¹³ Michel Serres, *El paso del Noroeste*, Madrid: Debate, 1991, p. 86.

¹⁴ "Staying closer to Latour's terminology we could express the same thing by saying that the world is like a network of actions whose nodes, which sometimes change, are 'actors' or 'actants', that is, 'human' or 'non-human', respectively. 'Translations' (transformations, changes) occur when those actors or actants (which may be human beings, organisations or animals) 'construct' ('make do'), that is, mark a 'difference'. This means that they 'instaurate' (institute) a new course of action, linked to a new stabilisation within the network (traditionally called a fact or object)", José Carlos Loredó Narciandi, "¿Sujetos o 'actantes'? El constructivismo de Latour y la psicología constructivista", *AIBR (Revista de Antropología Iberoamericana)*, 4, no. 1, January-April 2009, pp. 119-120.

¹⁵ "Let's give the name world-object to artefacts that have at least one global-scale dimension (such as time, space, speed, or energy): among the world-objects we know how to build, we distinguish the military ones from other purely economic or technical ones, although they produce similar results, in circumstances as rare and frequent as wars and accidents", Michel Serres, *The Natural Contract*, Michigan: University of Michigan Press, 1995, p. 15.

¹⁶ "We are more concerned about the stone, somehow, we are very materialistic", "In conversation: Cyprien Gaillard and Susanne Pfeffer", in Cyprien Gaillard: *The Recovery of Discovery*, ed. Hal Foster, Susanne Pfeffer, Marion von Osten & KW Institute for Contemporary Art, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, p. 36.

¹⁷ Hito Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, Buenos Aires: Caja Negra, 2014, p. 56.

¹⁸ Suzanne M. Spencer-Wood, "Nonlinear Systems Theory, Feminism, and Postprocessualism", *Journal of Archaeology*, 2013. Article ID 540912, 15 pages. doi:10.1155/2013/540912, p. 5.

¹⁹ "What unites the four core members of the movement is an attempt to overcome both 'correlationism' and 'philosophies of access'. In *After Finitude*, Meillassoux defines correlationism as 'the idea according to which we only ever have access to the correlation between thinking and being, and never to either term considered apart from the other.' Philosophies of access are any of those philosophies which privilege the human being over other entities. Both ideas represent forms of anthropocentrism. All four of the core thinkers within speculative realism work to overturn these forms of philosophy which privilege the human being, favouring distinct forms of realism against the dominant forms of idealism in much of contemporary philosophy." Article on "Speculative Realism" in *Wikipedia*. Available online at https://en.wikipedia.org/wiki/Speculative_realism (consulted 20 February 2018).

²⁰ Rick Dolphijn & Iris Van der Tuin, "Interview with Quentin Meillassoux", in *New Materialism: Interviews & Cartographies*. Michigan: Open Humanities Press, 2012, p. 74.

²¹ "Meana's sculptures (all works titled *The Immaterial Material*, 2014), are fragmented reinterpretations (or 'translations', as the artist prefers to call them) of those reliefs", Lorena Muñoz-Alonso, "Fran Meana", in *Frieze*, 6 June 2014. Available online at <https://frieze.com/article/fran-meana> (consulted 23 January 2018).

²² A statement shared both by authors close to the discipline of archaeology and outside it, such as John Berger or George Kubler. Keith Moxey, *Visual Time: The Image in History*, Durham: Duke University Press, 2013; George Kubler, *La configuración del tiempo. Observaciones sobre la historia de las cosas* (with an introduction by Thomas F. Reese; translated by Jorge Luján Muñoz), Madrid: Nerea, 1988, p. 132 (first published as *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven / London: Yale University Press, 1962).

²³ "Interview with Fran Meana", January 2018, on this catalogue.

²⁴ C. W. Ceram, *Dioses, tumbas y sabios*, Barcelona: ediciones Orbis S.A., p. 49.

²⁵ "A costly ornamental building with no practical purpose, especially a tower or mock-Gothic ruin built in a large garden or park", *Oxford Dictionary*. Available online at: <https://en.oxforddictionaries.com/definition/folly> (consulted 23 February 2018).

"It still stands, a ruined ruin, the emblem of an age redefined both by the fragile spirit of Reason and the restless search for meaning [...] Their styles an admixture of historical and widely divergent cultures", Bernd H. Dams & Andrew Zega, *Pleasure Pavilions and Follies: In the Gardens of the Ancien Régime*, Paris: Flammarion, 1995, pp. 140, 163. One of the most important painters of ruins of the period, Hubert Robert – whom I have already mentioned – was recruited as a consultant for many of these gardens full of mock-ruins: "Hubert Robert has also been credited with advising the marquis on the park's design", *ibid.*, p. 143.

²⁶ *Follies: Architecture for the late-Twentieth-Century Landscape*, ed. B. J. Archer & Anthony Vidler, New York: Rizzoli, 1983, p. 13.

²⁷ The complete quotation is as follows: "through the abundance of its pasts, fetched-forth and laboriously upheld pasts (on which a small present subsists), through the immense overestimation, sustained by savants and philologists and copied by the average traveler in Italy, of all these disfigured and dilapidated things, which at bottom are after all no more than chance remains of another time and of a life that is not and must not be ours", Rainer Maria Rilke, *Letters to a Young Poet*, translated by M. D. Herter Horton, New York/London: W. W. Norton, 2004, pp. 32-33.

²⁸ "Historical recall never can be complete nor can it be even entirely correct, because of the successive relays that deform the message [...] Though finite, the total number of historical signals greatly exceeds the capacity of any individual or group to interpret all the signals in all their meaning", George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven/London: Yale University Press, 1962, pp. 22-23.

²⁹ Unlike this, Meana's work reflects a plaque that is simpler in representational terms, but more complex for that reason: "The Pioneer plaque represents humanity in a fairly generic way (white, binary, western ...)." Once again, binary categories are undermined, this time by the use of a generic hieroglyph. In "Interview with Fran Meana", January 2018, on this catalogue.

³⁰ "Derrida notes how the Wunderblock as a child's toy inscribes marks or grooves on a wax background, and how these are then 'mystically' erased by lifting the plastic cover sheet. Memory here clearly recalls the ancient practice of the palimpsest, the writing process whereby mnemonic impressions emerge, merge and re[emerge] through acts of layering and superimposition", Thomas Elsaesser, "Freud as Media Theorist: Mystic Writing-Pads and the Matter of Memory", *Screen* 50:1, Spring 2009, p. 106.

³¹ Javier Panera, Patricia Gómez y María Jesús González. Proyecto para cárcel abandonada (pamphlet). Salamanca: DA2 Salamanca, 2011, p. 5.

³² The connection between the concepts of conservation/restoration and destruction is perfectly explained in this comment from the artist Cyprien Gaillard: "everyone is aware of the damage caused by the coalition forces, but it is considered that the destruction of the Tower of Babel, on a much greater scale, was brought about by Alexander the Great, in an attempt to restore it. The Tower of Babel was in ruins, and to restore it the bricks were removed in order to rebuild the structure in a more stable form. The problem is that Alexander died prematurely, so he was never able to rebuild it. That is how it was destroyed. So the history of the destruction of Babylon is also that of its restoration. [...] The second most destructive thing in Babylon from the archaeological point of view was also an act of restoration, excessive restoration, committed by Saddam Hussein in the early 1980s", "In conversation: Cyprien Gaillard and Susanne Pfeffer", in *Cyprien Gaillard: The Recovery of Discovery*, ed. Hal Foster, Susanne Pfeffer, Marion von Osten & KW Institute for Contemporary Art, Köln: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, p. 35.

³³ *Encyclopaedia Herder*. Barcelona: Herder Editorial, 2017. Online project. Available at <https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Aufhebung> (consulted 20 February 2018).

³⁴ Virginia Villaplana Ruiz, "Effet de réel", in *Puntas de flecha. Nuevas trayectorias en el arte contemporáneo valenciano*, Valencia: Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana, 2010. Available online at <https://www.scribd.com/doc/61455370/Effet-de-reel#fullscreen> (consulted 4 April 2018).

³⁵ Diego Delas, "Artist Statement". Available online at <http://www.scan-arte.com/diego-delas-bio> (consulted 20 February 2018).

³⁶ Hal Foster, *Design and Crime (and Other Diatribes)*, London/New York: Verso, 2002, p. 67.

³⁷ "Interview with Diego Delas", April 2018, on this catalogue.

³⁸ *Ibid.*, p. 00 of this catalogue.

³⁹ "Interview with Diego Delas", April 2018, on this catalogue.

⁴⁰ The material from which the fireplace is made is the actual floor of the artist's studio. Note 37, p. 00 in this catalogue.

⁴¹ Lewis Carroll, *Alice's Adventures in Wonderland*, London/New York: Macmillan, 1920, p. 3.

⁴² Reinhart Koselleck & Michaela W. Richter, "Crisis", *Journal of the History of Ideas*, 67:2 (April 2006): 357-400 (p. 360).

⁴³ Bohumil Hrabal, *Too Loud a Solitude* (translated by Michael Henry Heim), San Diego/New York/London: Harvest, 1986, p. 69.

⁴⁴ George Kubler, *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven/London: Yale University Press, 1962, p. 18.

⁴⁵ In Latin, the original language: "Ad sanctam Mariam in fontana templum Fauni, quod simulacrum locutum est Iuliano et decepit eum", *Codex urbis Romae topographicus*, ed. Carolus Ludovicus Urlichs, Wirceburgi: ex aedibus Stahelianis, 1871, p. 111.

⁴⁶ Shannon Lee Dawdy, *Patina: A Profane Archaeology*, Chicago: University of Chicago Press, 2016, p. 25



ALEJANDRÍA CINQUE

Madrid, 1990

El abrazo de Salmacis

2015

Fotografías en color enmarcadas

(52 x 72 x 4 cm.)

DIEGO DELAS

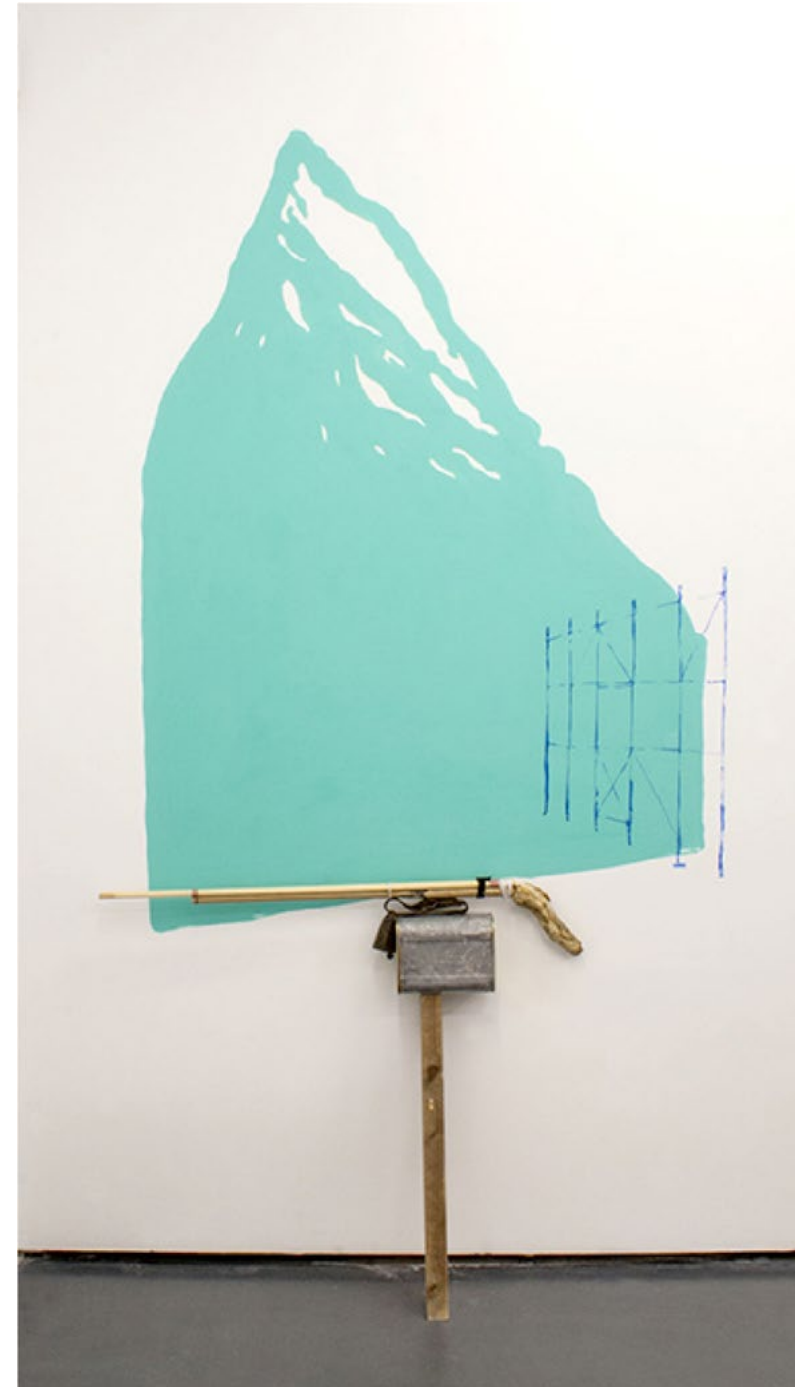
Aranda de Duero, 1983

Ashes for the bandit

2014

Madera, hojalata, cencerro, cuero, pintura

(Medidas variables)





All rooms I entered by mistake

2015

Botellas, suelo de estudio, cera de abeja, abeja, silla encontrada, *papier-maché*

(200 x 65 x 50 cm.)

M^o JESÚS GONZÁLEZ FERNÁNDEZ / PATRICIA GÓMEZ VILLAESCUSA

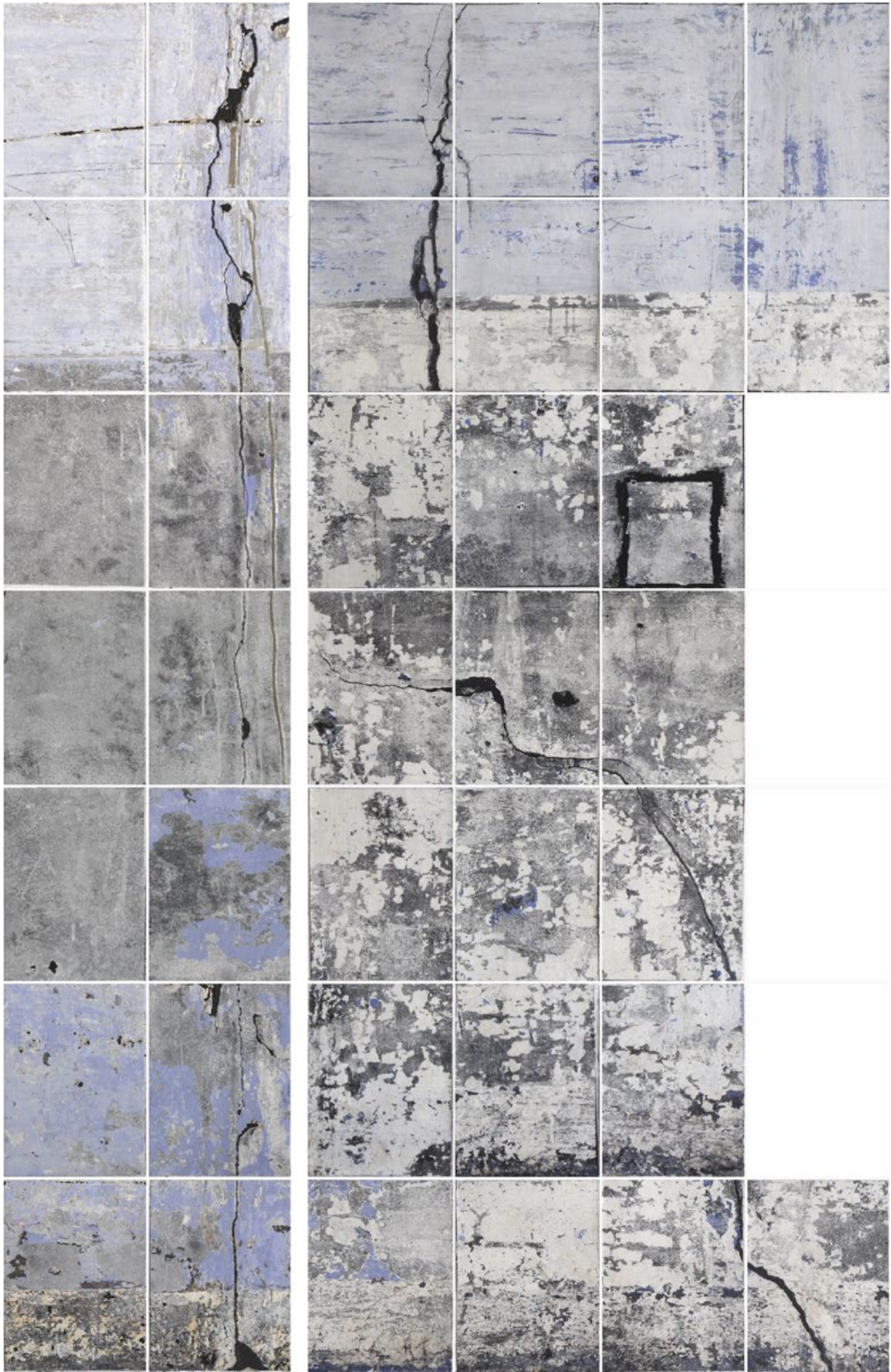
Valencia, 1978 / Valencia, 1978

Casa Ena

2016

504 piezas de estampación por arranque

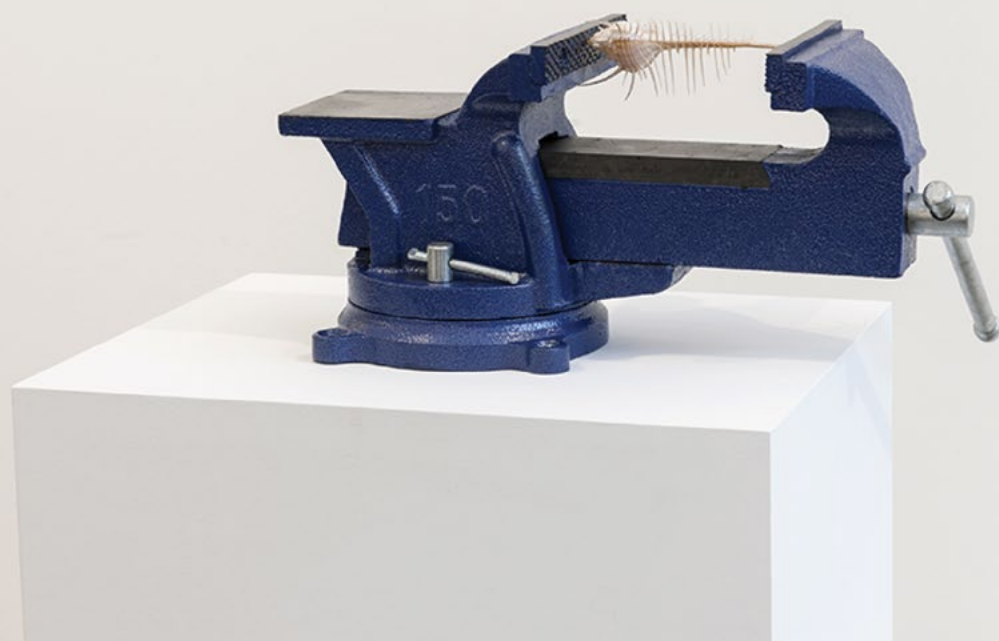
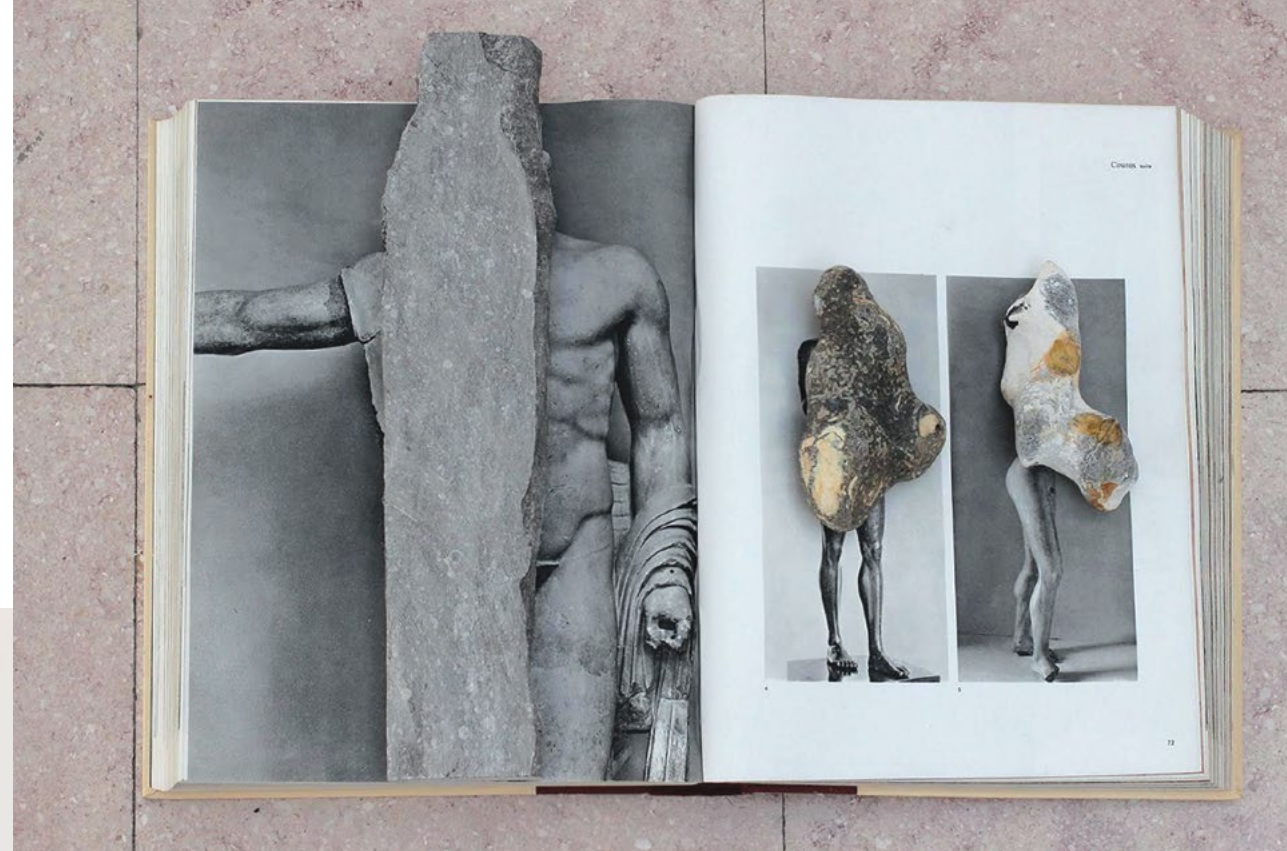
(Medidas variables)





NICOLÁS LAMAS

Lima, 1980



Connaissance des arts

2015

Libro, piedras

(31 x 51 x 4,5 cm.)

Brittle Space

2016

Torno, concha, estantería de IKEA

(120 x 37 x 50 cm.)



<i>Agreement</i>	
	2016
Sillas, vasija de porcelana	
(Medidas variables)	

<i>Petrified data</i>	
	2016
	Periódico
	(30,5 x 24,5 cm.)

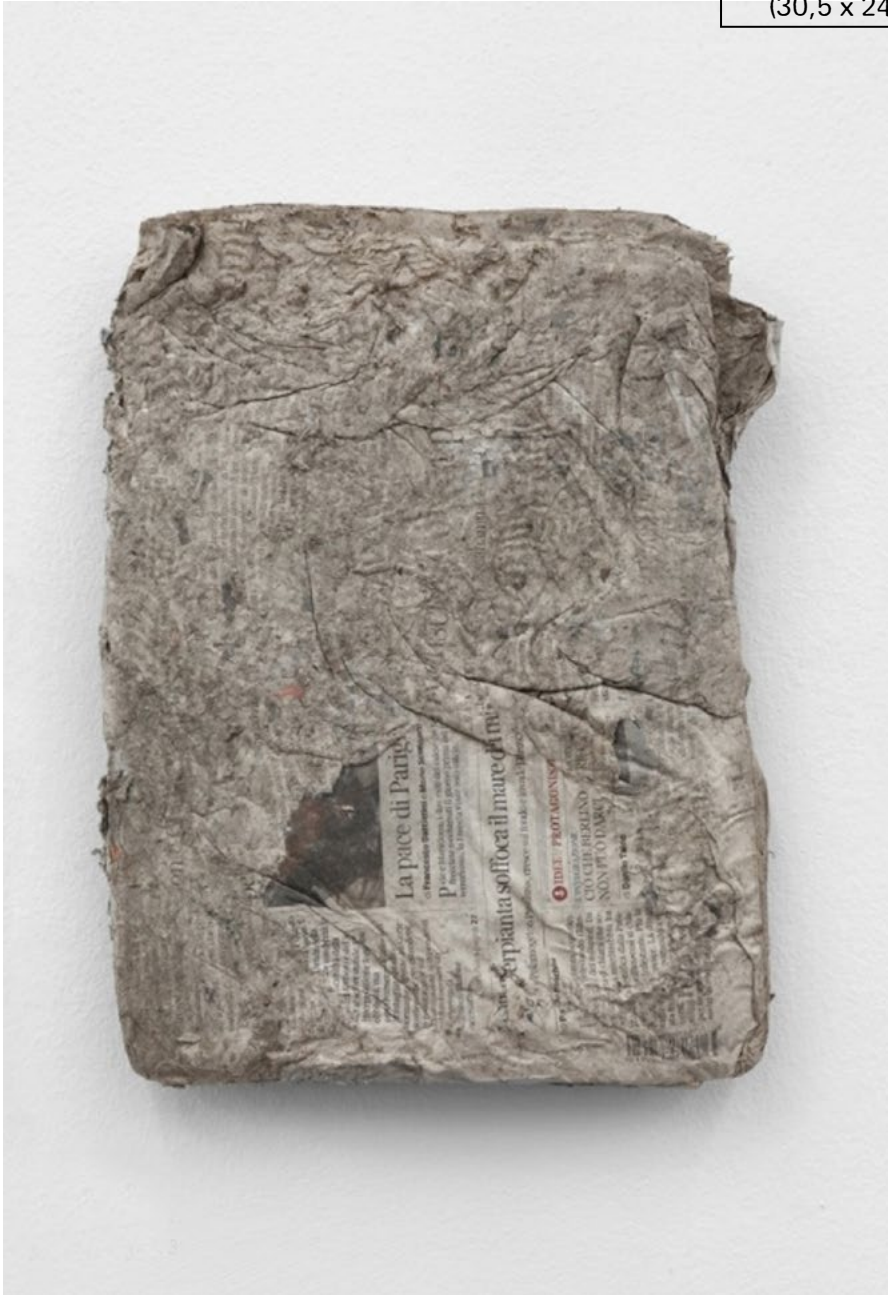


Synthetic marble

2016

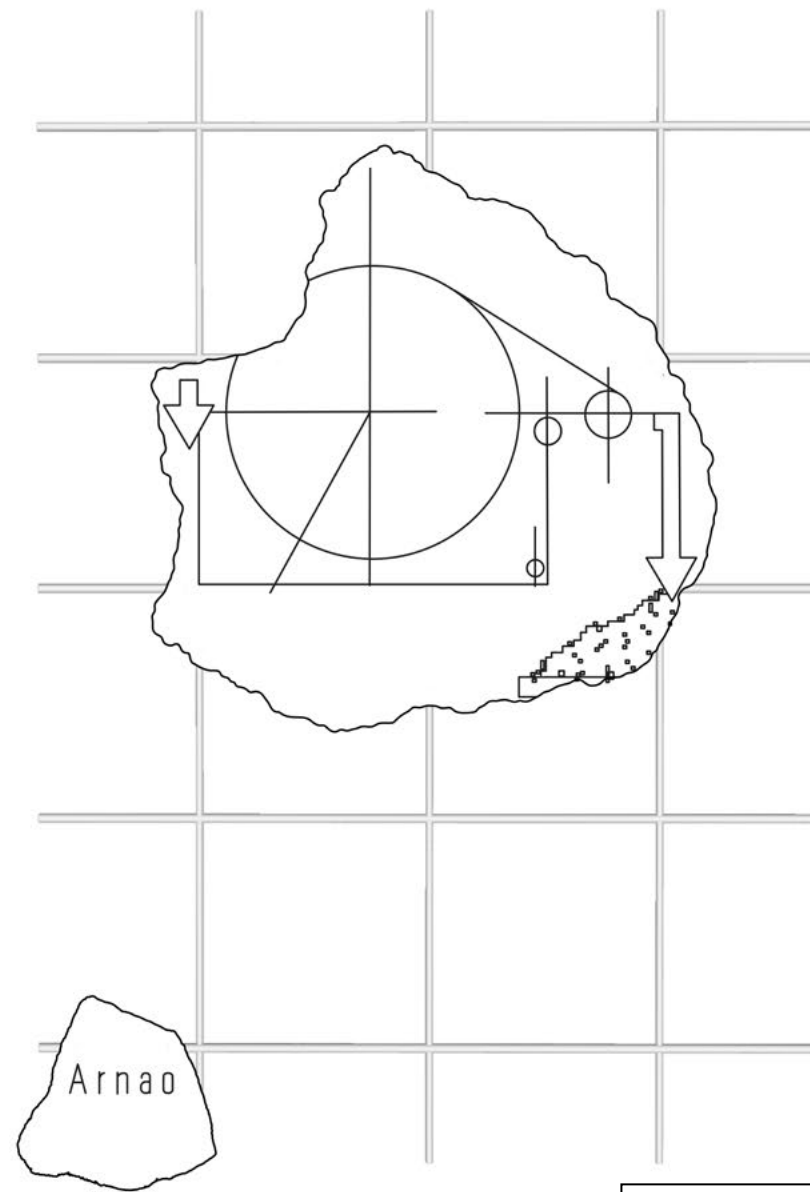
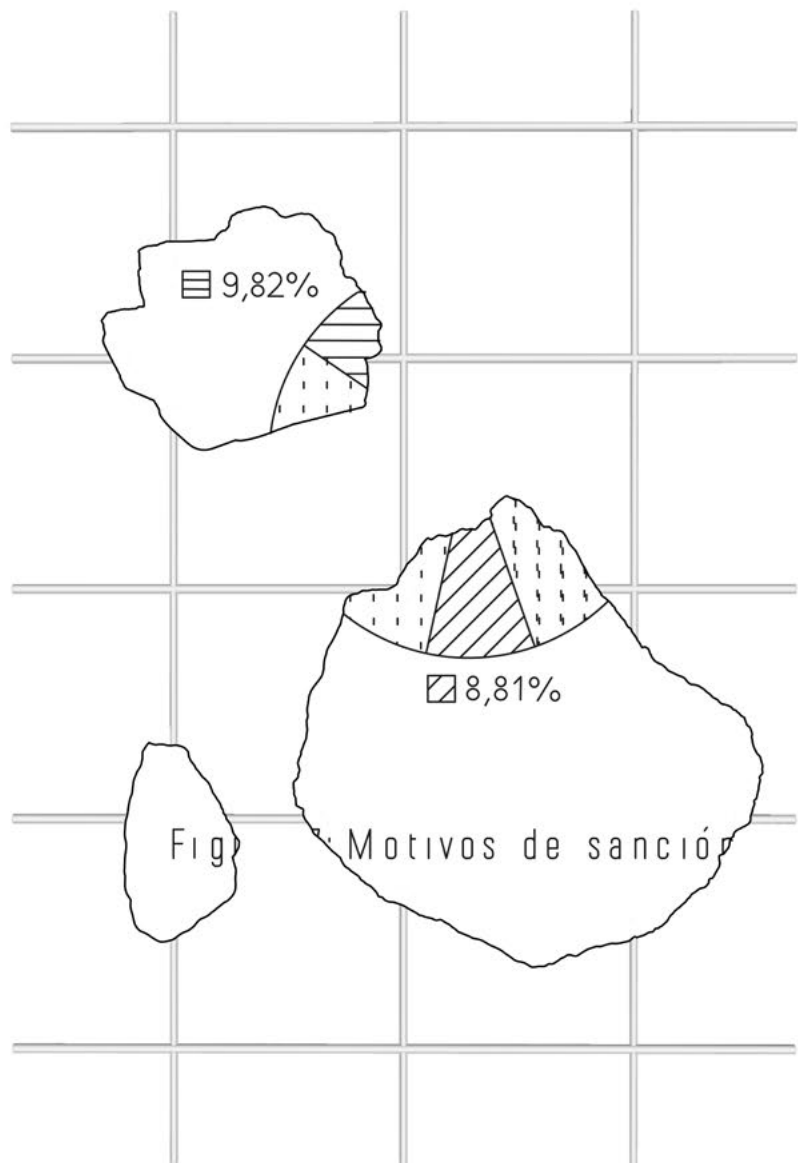
Tabla de cortar de plástico

(48 x 34,5 x 2,5 cm.)



(30,5 x 24,5 cm.)

FRAN MEANA
Avilés, 1982



<i>Productores y productos</i>	
	2018
Marmol blanco y granito gris acabado al ácido, aluminio pulido	
(205 x 150 x 4 cm.)	

AVELINO SALAS
Gijón, 1972

Museo arqueológico de la revuelta
2015
Piedras, mesa-vitrina
(Medidas variables)



EL PASADO ES
UN PAÍS EXTRANJERO

PEDRO MEDINA REINÓN

¿Por qué el Ser y no la ruina? podría ser la pregunta, reformulando la célebre cuestión heideggeriana al emparentar la nada con la ruina, principalmente para indicar una vez más un desplazamiento en la mirada. Igual que el pensamiento occidental se había detenido a pensar siempre el Ser, apelar a la ruina, al residuo de lo que fue, en vez de analizar el objeto o lugar en su máxima plenitud, muta los valores para pensar el mundo. Porque tal y como anuncia el título de este texto, homenaje al homónimo de David Lowenthal, sentimos una diferencia crucial: la existencia de una cultura pretérita de la que nos separa una distancia, un horizonte entre memoria y propuesta de futuro, donde la caducidad de las cosas siempre mantiene la esperanza de un resurgir de las cenizas. ¿En términos artísticos cómo es posible este renacimiento?

RUINA Y ACTUALIDAD

No cabe duda de que la ruina ocupa un lugar privilegiado en el imaginario europeo, con una potencia metafórica descomunal, como bien han explotado tantos creadores, desde Piranesi a los románticos. Este motivo nos ha permitido meditar sobre el carácter efímero de la belleza, la civilización, la historia... y, en especial, sobre los momentos de crisis o decadencia. ¿Es por ello que vivimos un momento donde la ruina aparece con frecuencia como objeto artístico?

Un vistazo al panorama de la fotografía lo confirma. Por un lado, pervive un gusto intemporal por la ruina, que suele abarcar la pérdida de la memoria de manera más poética, para encumbrar lo que podríamos llamar *estética del abandono*, que abarca todo tipo de seductores escenarios de desamparo. Dan prueba de ello Silvia Camporesi, Roberto Conte, Matthias Haker, James Kerwin, Roland Miller, Christopher Payne, Álvaro Sánchez-Montañés, Roman Veyllon, Thomas Windisch...

Pero más allá de la fascinación que despiertan estos parajes, resultan más relevantes otras obras donde categorías como lo pintoresco o lo sublime quedan obsoletas, mientras se exalta el uso de la ruina como metáfora para contar nuestra época, especialmente esos intersticios de tejido social que ahora son rescatados del olvido bajo el signo de lo político, como ocurre con las series de Alessandro Biamonti, Igor Grubic, Arkadiusz Podnieszinski, Simona Rota, Josef Schulz o Danila Tkachenko, por citar algunos ejemplos; entre los que también abundan varios trabajos vinculados a la España post-burbuja inmobiliaria, como los de Julia Schulz-Dornburg o Hans Haacke.

Belleza y crepúsculo aparecen como un elocuente diagnóstico temporal, ¿pero ello nos obliga a interpretar la ruina únicamente en clave histórica? Al inicio de su célebre *El tiempo en ruinas*, Marc Augé afirma que "la contemplación de las ruinas nos permite entrever fugazmente la existencia de un tiempo que no es el tiempo del que hablan los manuales de historia o del que

tratan de resucitar las restauraciones. Es un tiempo *puro*, al que no puede asignarse fecha, que no está presente en nuestro mundo de imágenes, simulacros y reconstituciones, que no se ubica en nuestro mundo violento, un mundo cuyos cascotes, faltos de tiempo, no logran ya convertirse en ruinas. Es un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte".

ARQUEOLOGÍA, COPIA, MOLDE

Si es al arte a quien corresponde esta labor, ¿cómo podemos concebir la ruina como elemento de trabajo? La atención sobre estos rastros construye un imaginario compartido que suele tener como coordenadas un léxico frecuente en el arte contemporáneo de corte social: trauma, memoria, comunidad, violencia... ¿Pero es entendido siempre en este sentido? ¿Cuál es la perspectiva que nos permite la ruina como instrumento?

Una de las posibilidades de interpretación desde *Ya no nos importa* es considerar que la mirada se vuelva "arqueológica", tal y como ya revelaba en 1976 Nikolaus Himmelmann en *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur* (Pasado utópico. Arqueología y cultura moderna): "el arte contemporáneo ha adquirido como propio tema no el objeto de la arqueología, sino la arqueología misma", aplicando esta mirada a fenómenos recientes y no solo del pasado, por lo que podríamos hablar de una "arqueología del presente".

Himmelman citaba a Christian Boltanski, Nikolaus Lang, Jürgen Brodwolf o Claudio Costa, pero entre ellos destaca el modelo de *Ostia antica* de Anne e Patrick Poirier (1972), un gran *assemblage* de 288 modelos en terracota, a los que se añaden fotos, libros, dibujos, copias de muros en *opus reticulatum*. Esto nos lo recuerda Salvatore Settis en su *Resurrezioni* con motivo de la excepcional *Anche le statue muoiono* (También las estatuas mueren), para enfatizar el poder de la relación entre tiempos, lugares, sentimientos, que crea

un sentido entre diversos renaceres, *damnatio memoriae* varias, mercado y protección del patrimonio, que impela a preguntarnos por nuestro lugar en este sistema y por nuestras raíces.

Para la escritura del libro de Himmelmann fue fundamental la exposición *Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung* (Protección de los indicios. Arqueología y recuerdo), donde artistas de diferentes nacionalidades hacían acopio y clasificaban con espíritu “arqueológico” residuos, escombros y fragmentos. De esta exposición Himmelmann citó a Norman Daly, que nos permite plantear lúcidamente varias cuestiones sobre este tipo de obras, en especial en torno a la idea de autenticidad, copia, versión, ya que había exhibido hallazgos e inscripciones ficticias de una civilización imaginaria, *Llhueros*, con bibliografía relacionada, evidentemente también ficticia. Son muchos los fakes desde entonces, cuya más célebre y reciente muestra es el *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* de Damien Hirst.

La posibilidad-estrategia abordada en el contexto de *Ya no nos importa* plantea el valor positivo de la ruina como modelo o molde de derivas posteriores, tanto por su forma como por las prácticas ligadas a la misma ruina y a esta perspectiva arqueológica apenas citada, punto de partida para otros desarrollos que, evidentemente, van allende el campo de la arqueología e incluso su relación con el pasado o la escritura de la Historia.

No obstante, permanece una característica de la arqueología que frecuentemente no viene considerada: la arqueología no como una disciplina que recompone el pasado fragmentario, sino como una práctica vinculada a la destrucción, como rezan numerosos manuales de Petrie en 1904 a Henson en 2012. En este caso, lo importante no es “resucitar” piezas, sino crear otras nuevas en un tiempo y ambiente absolutamente diferentes.

En efecto, tal y como señala Kevin Lynch en su *¿De qué tiempo es este lugar?*, se anuncia un mismo fluir entre nuevo y antiguo que mira “hacia delante con alegría y sentido de la anticipación”. La ruina como escenario crítico

de reflexión se percibe aquí como un fundamento capaz de generar nuevas propuestas, que no sucumbe a la frecuente mirada nostálgica, sino que, por el contrario, se erige como “proyecto”, indicador de un futuro que entiende otro tipo de cultura y que es “motor de contemporaneidad” –como advierten Luis Gil y Cristina Nieto en el catálogo de *Welcome to my Loft*.

Y en este contexto se puede apreciar cómo la ruina nunca es inocente. Nos ofrece una segunda mirada que se prolonga sigilosamente a través de nuevas significaciones, nuevos testimonios, nuevas taxonomías, que, como tales, siempre dibujan un orden para acercarnos al mundo. Un tipo de aproximación sobre la que deberíamos reflexionar, quizás retomando la dicotomía clásica entre mimesis y diégesis, donde la obra mimética mostraría hechos socialmente documentados mientras que la diégesis establece unas leyes propias que no buscan historiar hechos, sino plantear un relato donde lo explícitamente ficcional cobra protagonismo, cuestionando el modo en el que los fenómenos son revelados.

De esta manera, la obra no queda únicamente como el fulcro de la fatalidad del cambio, ni la historia como único marco. Ello nos invita a pensar otros modos y otras actitudes hacia un objeto central en la cultura europea para proponer otros proyectos. Quizás así podamos percibir que todas estas ruinas serán nuestras o, mejor aún, nuestra ruina.

OBRAS DE REFERENCIA

Augé, Marc, *El tiempo en ruinas*, Barcelona, 2003.

Gil, Luis y Nieto, Cristina, *Welcome to my Loft*, Ferrol, 2012.

Heidegger, Martin, *Sein und Zeit*, Halle, 1927.

Henson, Donald, *Doing Archaeology. A Subject Guide for Students*, Londres-Nueva York, 2012.

Himmelmann, Nikolaus, *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur*, Berlín, 1976.

Hirst, Damien, *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, Venecia, 2017.

Lowenthal, David, *The Past is a Foreign Country*, Nueva York, 1985.

Lynch, Kevin, *¿De qué tiempo es este lugar? Para una definición del ambiente*, Barcelona, 1972.

Metken, Günter y Schneede, Uwe M., *Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung*, Hamburgo, 1974.

Petrie, William M.F., *Methods and Aims in Archaeology*, Londres, 1904.

Settis, Salvatore, "Resurrezioni", en Ciccopiedi, Caterina (ed.), *Anche le statue muoiono. Conflitto e patrimonio tra antico e contemporaneo*, Turín, 2018.

THE PAST IS
A FOREIGN COUNTRY

PEDRO MEDINA REINÓN

We could very well ask, why Being and not the Ruin?, reformulating the celebrated Heideggerian question by equating nothingness and the ruin, mainly to point out yet another shift in the gaze. And while Western thinking had always dwelled on the question of Being, when it turns its focus to the ruin, the remains of what once was, instead of analysing the object or place at the height of its completeness, it entirely alters the parameters of how we think the world. Because, as announced in the title of this text, a tribute to the work of the same name by David Lowenthal, we have discerned a decisive difference: the existence of a past culture from which we are separated by distance, by a horizon between memory and proposed future, where the demise of things always holds out a promise of resurgence from the ashes. But, how is this renaissance possible in artistic terms?

RUIN AND THE PRESENT

There is no doubt that the ruin occupies a core place in the European imaginary, with enormous metaphorical resonance, as has been well exploited by so many artists, from Piranesi to the Romantics. It has enabled us to meditate on the ephemeral nature of beauty, civilization, history and, very particularly, on moments of crisis or decadence. Is this the reason why we are now seeing the ruin so often as an artistic object?

A cursory glance at photography would seem to bear this out. On one hand, there is the timeless taste for the ruin, which usually embraces the loss of memory in a more poetic fashion, to extol what we might call the *aesthetic of abandonment*, which includes all kinds of seductive scenes of neglect. Good proof can be seen in Silvia Camporesi, Roberto Conte, Matthias Haker, James Kerwin, Roland Miller, Christopher Payne, Álvaro Sánchez-Montañés, Roman Veyllon, Thomas Windisch...

Yet, beyond the evident fascination aroused by these places, much more telling are other works in which categories like Picturesque or the Sublime are rendered obsolete, while they exalt the use of the ruin as a metaphor that gives an account of our time, especially those interstices of the social fabric that are now rescued from oversight under the sign of politics, as happens with the series by, among others, Alessandro Biamonti, Igor Grubić, Arkadiusz Podniesinski, Simona Rota, Josef Schulz and Danila Tkachenko, including various works associated with post-property bubble Spain, like those by Julia Schulz-Dornburg and Hans Haacke.

Beauty and twilight seem like an eloquent temporal diagnostic, but do they force us to interpret the ruin solely in historical terms? At the beginning of his celebrated *Les Temps en Ruines*, Marc Augé contends that “the sight of the ruins allows us to grasp the existence of a time that is not what the history books

write about or what restoration tries to bring back to life. It is a pure time that cannot be dated, and is not in our world of images, simulacra and reconstructions, it is not located in our violent world whose rubble no longer has the time to become ruins. And it is up to art to recover this lost time.”

ARCHAEOLOGY, COPY, MOULD

If this task is left to art, how can we conceive the ruin as a working element? The attention paid to these traces constructs a shared imaginary that is usually sprinkled with the kind of vocabulary often used in socially-inflected contemporary art: trauma, memory, community, violence... But, is it always understood in this sense? What is the perspective that allows us to view the ruin as a tool?

One of the possible interpretations offered by *Ya no nos importa* (We Don't Care Anymore) is to view the gaze as becoming “archaeological”, as Nikolaus Himmelmann already revealed in 1976 in *Utopische Vergangenheit. Archäologie und moderne Kultur* (The Utopian Past: Archaeology and Modern Culture): “contemporary art has taken up as a theme, not the object of archaeology, but archaeology itself”, applying this gaze to recent phenomena and not just the past, which is why we can speak of an “archaeology of the present”.

Himmelman mentioned Christian Boltanski, Nikolaus Lang, Jürgen Brodwolf and Claudio Costa, but among them he underscores the model of *Ostia antica* by Anne and Patrick Poirier (1972), a vast assemblage of 288 models in terracotta, to which they added photos, books, drawings and copies of *opus reticulatum* walls. This also brings to mind *Resurrezioni*, Salvatore Settis' catalogue essay for the exceptional *Anche le statue muoiono* (Statues Also Die), which emphasises the power of the relationship between times, places and feelings, creating meaning between different rebirths, various *damnatio memoriae*, the

market and protection of heritage, that urges us to ask ourselves about our place in this system and about our own roots.

Himmelmann's book was heavily influenced by the exhibition *Spurensicherung. Archäologie und Erinnerung* (Forensics: Archaeology and Memory), in which artists from different nationalities had collected and classified residues, rubble and fragments with an "archaeological" spirit. From the show Himmelmann highlighted Norman Daly, who allows us to lucidly pose various questions on this kind of works, especially on the idea of authenticity, copy, version, given that he had exhibited fictitious findings and inscriptions from an imaginary civilization, *Lhuros*, with their corresponding bibliographic references, obviously equally false. There have been many fakes since then, with Damien Hirst's *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* being one of the most recent and celebrated examples.

The possibility-cum-strategy addressed in the context of *Ya no nos importa* engages with the positive value of the ruin as a model or cast for later becomings, both for its form as well as for the practices associated to the ruin itself and to a barely-mentioned archaeological perspective, the starting point for other developments that, obviously, go beyond the field of archaeology and even its relationship with the past or the writing of History.

However, there is an enduring feature of archaeology that is often overlooked, namely, archaeology not as a discipline that recomposes the fragmentary past but as a practice associated with destruction, as borne out by numerous manuals from Petrie in 1904 to Henson in 2012. In this case, the important thing is not to "resuscitate" pieces, but to create other new ones in an absolutely different time and place.

Indeed, as Kevin Lynch argues in his *What Time is This Place?*, "new and old are episodes in the flow of the stream. Moving with the stream, we look forward with anticipation and joy". The ruin as a critical scenario of reflection can be seen here as a foundation able to generate new proposals, and does not

succumb to a nostalgic gaze but, on the contrary, stands as a "project", a sign of a future that understands another kind of culture and which is "an engine of contemporaneity", as Luis Gil and Cristina Nieto claimed in the catalogue for *Welcome to My Loft*.

And, in this context, one can appreciate how the ruin is never innocent. It offers us a second gaze that is prolonged stealthily in new meanings, new testimonies, new taxonomies which, as such, always outline an order to engage with the world. A type of approach on which we ought to reflect, perhaps returning to the classical dichotomy between mimesis and diegesis, in which the mimetic work would show socially documented events while the diegetic work would establish its own laws that do not seek to historicise events, but to set out a narrative which lends the main role to the explicitly fictional, questioning the way in which phenomena are revealed.

In this way, the work is not just a fulcrum for the fatality of change, nor is history the only possible framework. This invites us to think of other attitudes to and other ways of approaching a core object in European culture in order to imagine other projects. Perhaps this would then allow us to perceive that all these ruins will be ours or, better still, will be our ruin.

Os apoyáis en la Historia /
No buscáis lo que debéis /
Encontráis lo que queréis /
¡Y lo llamáis Historia! /
Pero lo antiguo es ya escoria

ENTREVISTAS

ALEJANDRÍA CINQUE

1- Por lo que he ido descubriendo de tu trabajo, el proyecto de Encabezamientos de Materia -proyecto seminal de El Abrazo de Salmatis (2017) comenzó más desde lo comisarial. ¿Como entiendes el proyecto, y por qué lo entiendes como práctica curatorial?

Encabezamientos de Materia es un proyecto de inventariado que realicé dentro del colectivo *Avecilla St.* Lo llevamos a cabo hace un par de años, cuando el director de la biblioteca de la Facultad de Bellas Artes de la UCM nos invitó a repensar el archivo queer de los depósitos de la que había sido nuestra Universidad. Lo entiendo como una práctica curatorial ya que nuestra labor fue la de zambullirnos en los materiales que Javier Pérez Iglesias puso a nuestra disposición y, desde ahí, propusimos una serie de conexiones que permitieron enlazar los libros de la biblioteca con diferentes imágenes, cuerpos, ideas, artistas y acciones, que fortalecieron unos materiales poco valorados en los programas académicos. A raíz de Encabezamientos de Materia, muchos agentes se han implicado en hacer crecer y consolidar ideas que, a nuestro parecer, son necesarias en un contexto como es el universitario. Charlas con agentes responsables del Archivo *¿queer?* del MNCARS, poemarios argentinos en las cabinas de los baños, donaciones del archivo personal del propio director de la biblioteca, un documental sobre el activismo LGTBQI en el Madrid de los años '90 o los trabajos sobre cuerpos

enfermos, castigados y enclaustrados... Todo ello formó parte de este proyecto, que ha culminado con la publicación del libro *Desiderata*.

2- El cuerpo es un elemento al que recurras de manera constante en tu obra, como lugar que ha quedado olvidado, desterrado e incluso desmembrado. ¿Dónde está el cuerpo de la institución -en este caso, de la universidad- y como recuperarlo para la práctica y la vida?

Los encabezamientos de materia tratan de resumir en un concepto las temáticas que abordan los documentos para facilitar su control terminológico. Durante esta investigación nos percatamos que la misma institución que controla estos archivos ha descuidado por completo los cuerpos de los que estos términos hablan. Hasta que Amalia (trabajadora de la biblioteca) no se percató de que la categoría que servía para registrar los documentos relacionados con homosexualidad, masoquismo, sadismo y travestismo era «sexualidad/desviaciones», no se pusieron en marcha las burocracias pertinentes para actualizar tal denigrante catalogación: por ello decimos que la Universidad es una cabeza que ha olvidado su cuerpo. El encabezamiento actual que engloba todos los temas citados es «orientación sexual». Este es solo una de

las anécdotas que nos hicieron darnos cuenta de los mecanismos opresivos invisibles que operan en este tipo de instituciones. Decidimos entonces realizar un ejercicio de visibilidad, exponiendo nuestras vidas, nuestras ideologías, nuestras prácticas y nuestras lecturas, para poder de compartir y debatir sobre las mismas en un entorno en el que muchas diversidades se encuentran cada día.

3- En las fotografías que presentas en la muestra aparecen una serie de *close-ups* de los genitales de esculturas clásicas, que aparecen rotos. Aunque podemos leer de manera clásica e histórica la rotura de los genitales como episodios de iconoclasia, creo que en tu trabajo hay otra dimensión más allá de lo puramente vandálico... Como curiosidad añadiría ¿conoces el origen de la rotura de las estatuas?

En la sala se puede contemplar una serie de fotografías que forma parte de las piezas que produjimos en relación al archivo queer que sacamos del depósito y expusimos en la mesa de interpretación. Nos interesaba particularmente el gesto de sacar los libros del armario para poder tocarlos y viralizar sus tesis por la facultad, ya que es en las aulas, en los pasillos y en la vida, donde estas lecturas afectan. Precisamente, de uno de los edificios proceden todos estos zooms

de huellas de antiguos falos. En el edificio de escultura yacen cientos de copias clásicas de esculturas grecolatinas procedentes de la Academia de San Fernando, institución por antonomasia de representación del canon en España. La facultad de Bellas Artes, décadas después de su nacimiento y separada de la Academia, sigue promoviendo técnicas clásicas ideales clásicos de belleza, asumiendo que las proporciones y los cuerpos son únicos e inmutables. El paso del tiempo ha accidentado aquello aparentemente sólido e inamovible, creándose transiciones a algo indeterminado. Se me ocurren muchos motivos por los que estas esculturas perdieron el rabo. Tal vez alguien dictaminó que era muy obscena la representación de la sexualidad por lo que las censuraron a base de cincel. Quizá un movimiento organizado feminista decidió eliminar toda representación del patriarcado en un ejercicio de iconoclasia. A mí me gusta fantasear e imaginar que estas esculturas perdieron el rabo por decisión propia, por no poder soportar su propio peso.

4- ¿Por qué *El abrazo de Salmacis*?

La serie lleva por título *El Abrazo de Salmacis* en relación a una bonita historia perteneciente a la mitología clásica que podría dar una explicación al porqué estas esculturas perdieron el falo. Cuenta el mito que un día Hermafrodito se desnudó para darse un baño en el lago donde vivía la ninfa Salmacis. Ella quedó fascinada por la belleza del joven efebo que rechazó su amor. Salmacis, en un ataque desesperado se lanzó a los brazos de Hermafrodito, fundiéndose en un abrazo eterno. Hermafrodito por su parte suplicó a sus padres, los dioses Hermes y Afrodita, que todo aquel que se bañara en ese lago corriera su misma suerte, privándolos así de su virilidad o femineidad.

Experience is the key category in theories central to contemporary art: it sits on both sides of Michael Fried's split between absorption and theatricality; it is the condition of Jacques Rancière's "aesthetic regime of art," whose political effects are the reorganization of experience; it is the term of the intractable that can only be felt or sensed through its materiality (Jean-François Lyotard), or of the singularities of a fact that can be mobilized but not perceived or conceptualized (Gilles Deleuze), or events that escape the consistency and logic of identification in an in-aesthetics (Alain Badiou). In their common fight from communicable thought and concept—sometimes formulated as an anti-aesthetics—each of these philosophies repeats the insistence that the artwork remain bound to a field of (perhaps unthinkable) subjective experience that it cannot reflect upon or rationalize without distorting itself irrecuperably. An emphasis on materiality in art carries the same desire of a primacy of sensory and spatio-temporal experience: matter is held to be extraneous, uncontrolled, excessive, or processual, but in any case against or to the side of form/concept/thought/intention; unctuous, residual matter or emergent material organization escapes the control or command of the artist's imposed parameters on the artwork.

REASONS TO DESTROY CONTEMPORARY ART

SUHAIL MALIK

DIEGO DELAS

1- Tu trabajo tiene mucho que ver con la vuelta a la artesanía, y el uso de materiales que normalmente permanecen ocultos bajo otras capas de embellecimiento. ¿Por qué y para qué este uso y esta recuperación?

Quizás no tanto un regreso a la artesanía sino a la práctica, al hacer, y de ahí el interés por determinados tipos de materiales que, o bien por una cuestión de disponibilidad o accesibilidad o quizás por una lógica funcional (a veces se podría pensar que lo tradicional va por esas lindes) llevan aparejados nociones de story-telling o contar historias, amén de su función. La artesanía lleva implícita una destreza, un orden en la ejecución que me interesa menos, esa idea de habilidad... Me interesa más la labor, el trabajo, la repetición y, por supuesto, al final los materiales forman un léxico. De ahí las predilecciones por lo que es regresivo, que mira o cuenta lo de antes. No sé si busca conscientemente una recuperación o quizás más una suerte de actualización: contar lo de ahora, imaginar esto, con palabras de lo anterior.

2- "La tradición no está nunca dada, sino que es siempre construida, y siempre más provisionalmente de lo que parece" (Foster, H. *Arquitectura e Imperio*)

Claro, y vuelvo a pensar en esto de la funcionalidad y la accesibilidad a ciertos materiales: no es raro ver a gente en el campo hoy en día trabajando con ropa técnica. Los buzos de obra ni siquiera duran 100 años; todo es provisional aunque no tengamos esa sensación. También pienso en la condición ibérica contemporánea: aquí la industrialización y el éxodo a la ciudad llegaron anteayer, lo que nos coloca en una posición privilegiada frente a una larga tradición pre-moderna que en otras zonas de Europa se extinguió hace tiempo. Tenemos los restos, las resonancias de esa cosmovisión al alcance de los dedos, pero de oídas, transfigurado, borroso. Construido sí, claro, y también soñado, alucinado, ficcionado, distorsionado...

3- ¿Es la vuelta al ornamento una resistencia o una anulación al/del paso del tiempo?

Pues la verdad es que depende. El arte siempre tiene una labor bastante conservadora: se afana en mirar hacia cosas que se hundan, que están a punto de desaparecer para reformularlas. A la vez, es un campo de especulación y libertad así que por ende es un poco un Jano bifronte que mira por igual hacia delante, hacia atrás... Creo que en el ornamento, me interesa más lo que tiene de significativo, aquello que suponemos debía de contar, más que su relación con el tiempo. Quizás ni resistencia ni anulación: ambas, y a la vez, no sé.

4- Los patrones e iconografía que utilizas en tus proyectos, ¿tienen algún sentido mágico y/o apotropaico?

Sí, sin duda. Por dos razones: por un lado, lo apotropaico tiene que ver con el hacer; con la acción y la aplicación de ciertas creencias, directamente, sobre la materia. Por el otro, carece de mediación: los exvotos los hace el creyente y no el cura, ni el mago. Las inscripciones, los amuletos, la escritura, etcétera, lo mismo: utilizan una cosmovisión mágica y que no es la canónica, y por ello son una extensión de lo anterior: hacer para atraer cambios en lo que nos rodea.

5- Los materiales de tu trabajo parece que tengan memoria. ¿Qué connotaciones tiene para la obra y sus significados?

Los materiales al fin y al cabo remiten hacia otros lugares y pienso que esto es importante: que las significaciones se amplíen y la obra ofrezca diferentes puntos de acceso. En mi caso, quizás por la urgencia de conectar, fabular, ficcionar toda esa cultural pre-moderna en regresión, ponerla en funcionamiento, en movimiento: repensarla. De ahí que me atraigan los materiales que tienen cierta relación con las labores, la casa vernácula y el trabajo. Por otra parte, y al armar narrativas, hacer una ficción, introducir el espacio como un personaje donde estas historias están o aparecen imbricadas, o el hacer muebles, escenas; quizá todo esto sea un esfuerzo por construir una excusa, un lugar para la conversación, facilitando que esto de la memoria (material, también) emerja por un rato...

6- La definición (medieval) de espacio como ayuda mnemónica es muy arqueológica. ¿Podrías contarnos más acerca de este concepto?

Me da la sensación que una cierta idea de narrativa, de memoria, se apoya en el uso del espacio en movimiento: en un recorrido

o espacio animado. Al desplazarnos o navegar por un lugar antes vivido nos asaltan recuerdos y, de la misma manera, a la hora de memorizar y almacenar conocimiento el cerebro se apoya en el espacio: es decir, nemotécnica. Esto funciona en dos direcciones: hacia delante al imaginar, componer imágenes, armar escenas; y al recordar, que funciona de manera similar. Existen diagramas y arquitecturas para la memoria, la idea del Memory Palace es sólo una de ellas. Quizás el recorrido y la secuencia -una escena, otra- repleta de símbolos y visiones, sea lo que me atraiga más; no tanto sus aplicaciones en el arte de la retórica ni las variantes históricas que hayan existido. Pensamos en el conocimiento como un cofre estático al que accedemos, pero más bien podría parecerse a un carrusel en continuo movimiento y permutación, con un paisaje cambiante (si se mira desde dentro).

7- Por último, el equilibrio. En *All Rooms I Entered By Mistake* (2015) el elemento más pesado (incluso visualmente) está sostenido por cuatro botellas de cristal, situación de fragilidad que se repite en *Black moves knight, draws a line makes the trick* del mismo año y en *Ashes for the bandit* (2014), presente también en esta muestra ¿Por qué ese apoyo que en realidad funciona casi más como un anuncio de catástrofe?

Sí, un equilibrio inestable quizás. El cuerpo de la chimenea, el hogar -pues se parece más a una estufa rusa o escandinava, cerámica- es el corazón de la casa, el centro de toda actividad. La chimenea (está hecha con el suelo de mi primer estudio en Londres) funciona como una reconfiguración, una reformulación. Y lo mismo que el resto de elementos en la pieza, conforma un frase, un ordenamiento: botellas de vino, hogar, silla, cabeza de papel, cera de abeja o viceversa. Palabras sobre palabras, como piedras sobre piedras, que marca, más que un punto en el espacio (un hito o un amojonamiento de piedras) uno en el tiempo, pero igual: construido y por ello endeble, condenado a caer.

8- Y cuando caigan los elementos, ¿qué ocurrirá?

Supongo que quedarían algunas cosas repartidas por el suelo, algunas palabras, o nada. Mejor no saber.

MARÍA JESÚS GONZÁLEZ PATRICIA GÓMEZ

1- *Casa Ena* es una documentación que al modo arqueológico, no podrá repetirse. En la instalación que hicisteis en la Sala de Exposiciones de la Diputación de Huesca se veían instalaciones dobles de cada una de las habitaciones, capas de tiempo distinto. ¿Qué implica para la obra que la materialidad de los objetos sea diferente dependiendo del tiempo o de la capa que se levanta?

María Jesús: Sí, son diferentes estratos. Nuestra intención con el arranque de cada una de las habitaciones era plasmar dos tiempos diferentes de un mismo espacio; queríamos llegar a descubrir el estrato en el que vivió la familia Acín, que se encontraba ligeramente por debajo del estrato actual que veíamos nosotras. Para poder llevarlo a cabo tuvimos que emplear dos técnicas de arranque diferentes, por eso luego materialmente los arranque también son diferentes, pues se realizan con diferentes tipos de cola y diferentes telas. La primera técnica, te permite rescatar la capa superficial, lo que estás viendo, para que se vea tal cual es (el estrato más nuevo). La segunda técnica te permite profundizar más y llegar a un estrato más profundo.

Patricia: En este caso, como también teníamos documentación y fotografías en blanco y negro de la época en la que vivió Ramón Acín, pudimos ver que en las paredes de ese momento tenían un aspecto diferente al actual, se apreciaban cenefas...

y así pudimos reconstruir ese estrato, con la ayuda de esta documentación. Ese estrato estaba rascado; se notaba que lo habían rascado con espátula, quizá antes de dar la siguiente capa de pintura. No sabemos por qué, si era una técnica habitual antiguamente, o porque en ese momento la historia de Ramón Acín se silenció muchísimo en Huesca -igual que la de Lorca en Granada. Evidenciamos con los arranques los diferentes aspectos que correspondían a dos tiempos diferentes. Y sobre todo queríamos marcar la diferencia entre dos momentos en el tiempo de la casa: antes del '36 y después del '36 (fue en Agosto del '36 cuando dejó ser la casa familiar de los Acín para transformarse en otra).

2- ¿Sigue existiendo Casa Ena?

MJ: la casa sigue existiendo, sí.

P: Después del año '36 fue un almacén de juguetes, hasta hace nada.

M.J.: Ahora está vacía. Cuando la encontramos estaba casi intacta, el suelo era el original. Con el apoyo de las fotografías de este suelo nos fuimos guiando para diferenciar las estancias de la casa.

3- Pregunto si sigue existiendo porque en algunos de vuestros proyectos, como en el Cabanyal, lo que hacéis es intervenir antes de que tiren esas casas.

MJ: En este caso la casa sigue existiendo. La urgencia de este proyecto nació a través de una petición de la nieta de los propietarios actuales de Casa Ena. Ella es artista y profesora en la Politécnica de Valencia, y se dio cuenta que iban a reformar la casa y que iba a perder o a cambiar su naturaleza. Lo que buscaba era rescatar o conservar, hacer algo con la materialidad de esta casa, que iba a cambiar.

P: la casa es un antiguo palacete del año 1500, que luego se convirtió. Es la única casa de la manzana que estaba intacta, tal y como era originalmente.

MJ: No se iba a derribar, pero esos estratos se iban a perder. En realidad Casa Ena forma parte de un proyecto de intervención colectivo sobre la memoria de la casa. Los participantes fueron Sara Álvarez, nieta del propietario del almacén de juguetes, que realizó una animación con estos mismos juguetes, utilizando también las grietas de la casa. El segundo artista invitado fue Horencio Boix, que realizó un video documental sobre el proceso de trabajo. Y por último nosotras, que intervenimos en las paredes y también realizamos un vídeo con el proceso de creación.

4- El proceso de creación de *Casa Ena* deviene de metodologías prestadas de la restauración. ¿Como conciliáis un proceso de restauración con el destrucción y el de creación? Lo digo porque me lleva a pensar en la idea de *Aufheben* hegeliano...

MJ: Es verdad que este concepto está muy presente; como esta doble noción: por un lado conservar y por el otro destruir; eso se da siempre en nuestros procesos de creación: para poder crear la obra queda destruido el lugar del donde lo extraemos. Siempre intervenimos en lugares que, de manera casi generalizada, van a ser destruidos igualmente -van a desaparecer o se van a transformar completamente- por lo que lo podemos llevar a cabo el proyecto sin ningún tipo de problemática. Más que conciliar o referimos a un proceso de res-

tauración es más un proceso de conservación, no pretendemos restaurar el lugar, ya que va a terminar desapareciendo. Se trata de conservar las huellas que ha producido la existencia, y para poder conservarlas se tiene irremediamente que destruir.

P: es un proceso muy cercano al de los arqueólogos: al ir leyendo estratos, las capas que excavan se van perdiendo. Por eso consideramos nuestra metodología más cercana al mundo arqueológico, aunque nos apropiemos -con variantes significativas- de técnicas de la restauración. Aún así, el uso que hacemos de la restauración es puramente instrumental, no nos interesa a nivel conceptual. Incluso lo entendemos más cercano al grabado

Otra de las experiencias que me gustaría mencionar, acerca del proceso de trabajo, es que muchas veces los lugares quedan mejor que nuestras telas: algunas veces nos gustaría más que se viera el aspecto del lugar que la pieza en sí misma. Los lugares se se quedan como 'destripados', se ven perfectamente las capas y los estratos, de manera simultánea.

5- ¿Está la idea de *Wunderblock* freudiano presente en vuestro trabajo?

P: A la manera de un palimpsesto, sí.

MJ: Sí. Todas esas huellas acumuladas no desaparecen, solo están ocultas, no llegan a desaparecer. Nuestro trabajo es más real y tangible que representativo. Así, lo que queda debajo o sale a la superficie no son grafías, todas las huellas son palpables, materiales. No sé si la idea se puede aplicar literalmente a nuestro proceso.

P: en cambio sí veo más similar el proyecto del IVAM: no hay pieza final. Lo que realizamos es una excavación vertical, en la que iremos decapamos estrato a estrato los treinta años de historia de este museo. Hay una capa de un centímetro y pico, llena de color, que iremos levantando pero dejando a partes, para que se puedan ir vislumbrando, en la misma pared, las diferentes capas de pintura.

6- El molde y el negativo son una constante en vuestra metodología de trabajo. ¿Qué implicación conlleva trabajar con las imágenes 'negativas' de lo que toma el arranque mural?

MJ: no entendemos que exista un original y que lo que nosotras arrancamos sea una copia, o un molde. Aunque depende del método de trabajo que utilicemos. En Casa Ena por ejemplo, utilizamos dos métodos de arranque. Con el primero (un arranque de primer estrato) la imagen que sostiene es positiva, vemos lo mismo que en la pared. Con el segundo método (arranque de segundo estrato) sale la imagen más profunda pero sale en negativo. Estos procesos son exclusivamente técnicos, no nos interesa conceptualmente el tema del negativo o el positivo.

P: lo que buscamos es ver como se traduce sobre la tela ese lugar, como se vuelve

blando. No lo vemos como positivo / negativo, sino como una transferencia de materialidad. También quizá tenga que ver con los orígenes de nuestro trabajo: empezamos haciendo grabado y de alguna manera nos retrotrae a ese momento en el que tú levantas la hoja del tórculo... hay entre sorpresa y azar. No llegábamos a controlarlo todo.

7- *Por la izquierda se pasaba al «cuarto de los toros», cuyos cuadros mostraban el toreo en los tiempos de Goya y que se abría en una primera alcoba con cuartito ropero: misteriosos rincones y recodos para nuestros juegos.* (Sol Acín Monrás. *Recuerdos al margen*) Esta frase, que funciona como pie de foto para una de vuestra estancias, ¿es un recuerdo directamente asociado a ese espacio, o una narración externa al lugar?

MJ: efectivamente, son recuerdos asociados al espacio. Antes de empezar el proyecto leímos libros, cartas y todo tipo de documentos que pudimos encontrar, a través de los cuales fuimos recomponiendo las habitaciones. Queríamos encontrar datos lo más concretos posibles, que pudieran guiarnos más detalladamente por las habitaciones y orientarnos en saber en que estrato estábamos trabajando. Recompusimos la casa a través de la lectura de fragmentos de estos documentos. Eran sobre todo documentos

de las hijas -de lo que ellas recordaban-, incluso videos de amigos y entrevistas grabadas de conocidos de Ramón Acín.

P: Los pies de foto eran esos fragmentos de texto de algunas de las personas que describían desde el recuerdo.

8- Así que esas personas no se encontraban *in situ* en la casa.

MJ: No, son todo textos del momento y de los recuerdos. Por ejemplo, una confusión con la habitación de los toros que teníamos, nos la aclaró un profesor de historia de la Facultad de Zaragoza, que había leído muchísimo acerca de la historia de Acín y de la casa. Él fue quien nos contó que Ramón Acín se escondió en un hueco de una habitación de la casa, detrás de un falso mueble que tapaba con un cuadro. Cuando fue la policía a su casa a buscarlo no lo encontraron, hasta que golpearon a su mujer y Acín, al oírlo, salió del escondite y se entregó. Esta historia nos la contó él y el autor de uno de los libros de textos de Acín.

P: ¡no me acordaba! Allí estuvimos con gente que había leído mucho sobre Acín.

MJ: ¡y también conocimos a sus nietas! Fue Tarragona, y de hecho, una de ellas guarda el mueble donde se escondió Acín.

9- Qué historia detrás de Casa Ena...

P: Fue un privilegio poder trabajar en la casa... todo lo que había pasado allí. Las hijas de Ramón Acín no fueron al colegio: él, su mujer y sus amigos les daban clase de música, de francés, de historia, de matemáticas... ellas fueron al colegio cuando mataron a sus padres. Les metieron en un colegio y les cambiaron los nombres, porque se llamaban Katia y Sol. Han quedado muchísimos escritos sobre la casa.

MJ: Y ya como para terminar y como anécdota, Ramón Acín era muy amigo de Buñuel; y decía que si le tocaba la lotería le pagaría Las Hurdes, tierra sin pan. Esa navidad le tocaron 20.000 pesetas, y se las dio a Buñuel íntegramente para hacer la película. Años más tarde Buñuel buscó a las hijas de Acín en Madrid, y les devolvió el dinero. Una historia tremenda.

The fragment no longer holds as document of the whole but stands as a whole in its own right because, although similar they are not the same

FRAN MEANA

1- ¿Cómo y donde continúa *Productores y Productos* (2018) la investigación comenzada con *El Material Inmaterial*?

Ambos proyectos comparten origen y proceso. Las piezas se construyen a partir de material encontrado en la fábrica de Arnao, en los archivos o en estudios teóricos sobre el sitio. *El Material Inmaterial* se centra en los métodos de enseñanza empleados en las escuelas de la fábrica, *Productores y Producto* amplía el foco para incluir materiales y trabajadores.

2- En otras entrevistas, cuando te refieres a los artefactos creados para *El Material Inmaterial* hablas de ellos como 'traducciones'. ¿Podrías contarnos por qué? ¿Son una traducción del símbolo o del significado? En el caso de PAP el texto ya no es solo símbolo y es, de alguna manera, "más legible".

Es una forma de evidenciar el proceso de reconstrucción y resignificación. Las piezas son el resultado de un proceso donde se cruzan lo digital y lo analógico, escala, material y tipos de formato. No buscan ser réplicas exactas, aunque la primera serie estaba a escala real y era casi exacta al original. Lo realmente importante era poner estos signos de nuevo en circulación, reactivándolos, para hablar de su importancia. Estos son uno de los pocos restos mate-

riales de un momento clave del desarrollo industrial donde el trabajo físico empieza a transformarse en producción cultural e inmaterial.

3- Los símbolos presentes en las piezas de *El Material Inmaterial* son visualmente reconocibles como figuras geométricas pero, ¿sabemos qué significaban o para que se los utilizaba en el colegio?

Los relieves fueron usados para en el patio de la escuela enseñar geometría, geografía y gramática a los hijos e hijas de los obreros. La escuela es parte de un complejo microcosmo industrial formado por una mina, una fábrica, un conjunto de viviendas, un economato y la escuela. Los relieves son parte fundamental de un pionero programa educativo iniciado por Manjón dentro de este entramado, pero también son parte del programa de transformación, y adoctrinamiento, de la población local promovido por la dirección de la fábrica. En cierta forma los relieves cristalizan el conflicto entre el impulso innovador de esta pedagogía progresista y el sistema de coerción y control desarrollado por el paternalismo industrial.

4- ¿Por qué crees que Manjón necesitó crear esta serie de pictogramas -o cripto-pictogramas- para fomentar la comunicación entre alumno-profesor?

Andrés Manjón buscaba promover el aprendizaje buscando nuevas formas de involucrar al alumno, saliendo de la clase e invitándolo a participar de forma activa y directa. La escuela era un edificio muy pequeño así que usar el espacio exterior fue probablemente una forma práctica, relativamente barata, de expandir el espacio de la clase e involucrar el uso del cuerpo.

5- ¿De dónde sale el texto utilizado para formalizar las piezas de *Productores* y *Productos*?

Las piezas de *Productores* y *Productos* (2018) parten de dos gráficos de estructura similar. Por un lado, el dibujo de una antigua patente de la fábrica. Un esquema de un proceso utilizado para recuperar Zinc, materia prima de la fábrica, extrayéndolo de las ferritas, un subproducto. También hay fragmentos de un gráfico que representa los motivos de sanción en la fábrica de Arnao y el número de obreros sancionados, incluido en un estudio del historiador Jorge Muñiz Sánchez titulado *Paternalismo y Construcción Social del Espacio en el Poblado de Arnao (Asturias), 1855-1937*.

Me parecía importante conectar estas dos estrategias concebidas para optimizar la producción en la fábrica, una diseñada para minimizar la pérdida de material útil y la otra para minimizar la cantidad de esfuerzo, o energía, de los obreros que no podía ser aprovechado. Ambos procesos comparten un lenguaje gráfico y una estructura similar, y son fruto de un programa ideológico que busca maximizar la producción y acaba por transformar al productor en producto.

6- Los símbolos de ambos artefactos, ¿plantan o dotan de alguna función apotropaica al objeto? ¿Y en el caso de la placa original?

Estas piezas son en el fondo un intento de conjurar el pasado cercano para entender el rol que este tipo de estrategias han jugado, y juegan, dentro del mundo trabajo y en la construcción de la subjetividad y el espacio social. Los relieves originales cumplían una función mucho más complicada. Por un lado era parte de un intento, creo que honesto por parte de Manjón, de mejorar las condiciones de vida de los trabajadores. Por otro lado eran parte de un proceso de transformación y control de la población local, que buscaba obreros cada vez más capaces, hábiles y dóciles.

7- Me imagino que tanto los relieves originales como estos documentos de los que hablas son parte de archivos y muestran signos de deterioro. ¿Por qué entonces la construcción de estos artefactos, como "moldes" y traducciones de la original, y no su recuperación?

Para eso ya existen expertos como conservadores y restauradores. Aunque podamos compartir técnicas, conocimientos y métodos, no me preocupa la veracidad o el realismo, sino es para evidenciarlos como constructos.

Era más importante iniciar un proceso de reactivación. Poniendo estos signos de nuevo en circulación, dándoles un nuevo espacio, un público más allá de las limitaciones impuestas por su material y localización geográfica.

8- ¿Es uno de los objetivos de estas dos series encontrar una traducción a los relieves originales? ¿O supone un cuestionamiento de la imposibilidad de encontrar una traducción única y/o unívoca?

Mi intención es poner al espectador en mi lugar, tratando de reconstruir el entramado de relaciones que se dio en ese lugar a partir una serie de restos (notas, fotos, visitas al archivo y conversaciones). Las piezas también incluyen pistas que le permiten

reconstruir su proceso de construcción, esa serie de transformaciones de las que hablábamos antes, que dan como resultado la forma final que pueden ver en sala. Presentarlas como fragmentos es una forma de trasladar la experiencia de la fragmentación de la mirada en los regímenes de la atención contemporáneos que compartimos.

9- ¿Conoces la placa Pioneer? ¿Podrías relacionarla en algún nivel con estos proyectos?

Comparten algún parecido como el uso de sistemas de signos, códigos y ciertas pulsiones utópicas, pero ambos proyectos son muy distintos. La placa Pioneer representa a la humanidad de una forma genérica (blanca, binaria, occidental...) bastante general. En mis piezas la figura humana está ausente o representada de forma indirecta, sólo aparece como indicio o huella en una de serie de sistemas paradójicamente pensados para transformarla.

La placa Pioneer y el proyecto SETI tienen también un punto escapista un tanto melancólico. El intento de establecer contacto con civilizaciones extraterrestres parece poner el foco demasiado lejos, como si lo cercano, todas las formas de vida existentes en la tierra, no fueran ya suficiente. Mis piezas surgen de otro impulso, el de poner

en valor mi propio pasado y mi experiencia personal. El Material Inmaterial es la primera serie en la que uso de forma directa mi propia biografía. Partiendo de algo local, para intentar establecer conexiones entre mi propio pasado, mi memoria personal, y un fenómeno global, la industrialización y sus ramificaciones en sistema productivo actual.

ARCHAEOLOGY DEPENDS ON TEXTS
IN ORDER TO EXIST

Vilches, F. "Mirrored practices: Robert Smithson and archaeological fieldwork", Bonaventura, P., Jones, A. *Sculpture and Archaeology*. Londres: Routledge, 2011, p 103

NICOLÁS LAMAS

1- En líneas generales, considero tu trabajo cercano a dinámicas arqueológicas, y sobre todo afín a tendencias post-procesuales, con las que creo que compartes la negación de la dicotomía entre sujeto y objeto o el rechazo a cualquier tipo de determinismo. ¿Te podrías identificar en cierta manera con esta tendencia?

Definitivamente la arqueología es un campo de investigación clave dentro de mi trabajo, sin embargo hay muchas otras referencias que también entran en juego dentro de mis proyectos. Creo que mis trabajos van escribiendo y borrando datos casi al mismo tiempo, como notas o ejercicios que van superponiéndose y operando a modo de capas referenciales que permiten encontrarle un sentido integral a partir de las relaciones que se establecen a lo largo del tiempo. No se trata tanto de obras aisladas si no de vínculos ambiguos e inestables entre ellas y el mundo. Es ahí donde yo encuentro una serie de pautas que mueven y conducen mi trabajo. Creo que de alguna forma eso también se relaciona con la arqueología y ciertas metodologías de trabajo de campo, donde se recaba información por capas y cuadrículas. A través de ellas se pueden encontrar tramados muy complejos de datos históricos: el producto de una constante contaminación y entrecruzamiento de hechos y materiales que salen a la luz. Estos se exponen y revelan como un negativo fotográfico.

2- En el texto sobre tu trabajo que se encuentra en tu web me ha llamado la atención la frase que habla de los objetos: se habla de energías subversivas atrapadas en los objetos, afirmación con la que estoy muy de acuerdo y que me remite a los objetos actantes de Bruno Latour o a los objetos-mundo de Michel Serres. ¿Es el objeto un ente activo o pasivo, y hasta que nivel?

Yo entiendo los objetos como entidades que operan e inciden en su entorno de diferentes maneras. Por otro lado, no creo que haya algo que sea completamente pasivo. Todo lo que conocemos influye y activa una serie de eventos y percepciones dentro de un contexto que deriva hacia sucesos futuros en mayor o menor medida. En el caso concreto de los objetos, los veo como entidades que surgen, se diseminan, afectan y transforman como lo pueden hacer los organismos vivos. Nada permanece inmutable. Todo está en constante cambio y movimiento a pesar de que muchas veces seamos incapaces de notar esas variaciones en el tiempo. Las cosas están intercambiando información y energía todo el tiempo, más allá de que las veamos o no; más allá de que existamos o no. Podemos aproximarnos a las cosas a través del lenguaje o las matemáticas, pero creo que hay algo que está más allá de nuestra percepción y racionalidad, y que siempre escapa a toda definición y entendimiento. Esa es la parte que más me interesa.

3- La figura humana es una presencia fantasmagórica en tu obra -sillas donde no nos podemos sentar, cascos rotos, guantes sucios...- ¿Podríamos hablar de cierto anti-humanismo en tu trabajo?

El cuerpo es y ha sido bastante importante dentro de varios de mis proyectos. Sin embargo en la gran mayoría de veces permanece ausente y solo se alude a él a través de fragmentos o huellas que puede dejar sobre determinados materiales o soportes. En proyectos anteriores he estado interesado en la idea del cuerpo como instrumento de medición y como éste ha proyectado escalas que permitan ordenar y cuantificar un mundo que se adapta y calza a esas medidas impuestas. No quiero decir que esté de acuerdo con esto, pero de todas maneras me parece interesante como el cuerpo ha servido de instrumento en distintas culturas a lo largo del tiempo, estableciendo una serie de conexiones entre el hombre y una realidad que intenta descifrar. Esa aparente correspondencia entre nosotros y lo que nos rodea creo que es fascinante. El cuerpo se convierte así en un agente físico muy poderoso; en una frontera donde se negocia lo que se percibe y existe. A pesar de tener una incidencia tan grande en el mundo, el cuerpo en si mismo es muy frágil y efímero. Los objetos exceden nuestra existencia y de nosotros solo queda un eco que viaja en el tiempo y se revela a través de los rastros que dejamos.

4- Quizá la segunda parte de la pregunta anterior sea hablar de iconoclasia; también es una sombra recurrente en tu trabajo, no solo en *Connaissance des arts* (2015) sino también en proyectos como *Damnatio Memoriae* (2013)

En realidad no me interesa mucho la idea de iconoclasia. Creo que tiene un peso histórico e ideológico muy fuerte. A pesar que tengo varias piezas donde elimino información tanto de imágenes como de objetos, hay otras consideraciones que tengo en cuenta al momento de hacerlas. En estos casos en particular, los veo mas como ejercicios donde la relación entre imagen y materia o fotografía y escultura entran en juego. Por otro lado la confrontación de dos materiales naturales pero tan disímiles como al piedra y el papel plantean una serie de problemas en términos de representación, medio o perdurabilidad. Sin embargo el hecho de haber usado imágenes de la antigüedad clásica es importante sin duda. Es un periodo histórico que me interesa mucho porque definitivamente ha marcado pautas claves en el desarrollo de la cultura occidental. Es a través de esas bases que se ha construido las estructuras que hoy día sostienen mucho de nuestro aparato ideológico. Es una referencia clave al origen del pensamiento occidental como herramienta de poder y como impulsor de ciertos cánones que siguen vigentes hoy en día. Los títulos aluden a la memoria colec-

tiva y el conocimiento a través de la representación pero también ponen énfasis en la fragilidad del soporte donde se transmite información y como todo está condenado a la desaparición y el olvido a pesar de la obsesión contemporánea por catalogar, archivar y preservar lo que somos y valemos como especie. Siento especial fascinación por los vestigios y fragmentos que se hacen presentes como ecos materiales de otro tiempo. Huellas incompletas que activan una serie de preguntas sobre el origen de las cosas y nos invitan a llenar los vacíos que deja el tiempo en un lugar determinado. El uso de ciertas imágenes o motivos de la antigüedad clásica dentro de algunos de mis proyectos me ha servido para referirme a ciertos modelos y paradigmas en los cuales se han edificado nuestras certezas, para así contrastarlos al establecer diálogos con el presente.

5- El lenguaje y sus símbolos, letras o pictogramas permanecen lejos de tu trabajo -como una consecuencia de la no-presencia humana-, pero en obras como *Synthetic Marble / Petrified Data* (2016) son fundamentales. ¿Wunderblock freudiano, imposibilidad de traducción? ¿Funcionan como díptico? ¿Por qué?

Estas piezas las encontré en un descampado en Milán. Aparentemente el periódico

había sido usado por los albañiles de la obra de al lado y abandonado a la intemperie. El sol, la lluvia, el cemento y el polvo fueron interactuando con el diario durante un periodo indefinible haciendo que se "petrifique" y pierda casi toda la información textual, lo cual imposibilitaba abrirlo y leerlo. Se había convertido en un volumen de papel prensado donde a pesar de ser reconocible como un periódico no se podía acceder a él como tal. En el mismo sitio una tabla de cocina, de cortar alimentos, la cual había sido utilizada tantas veces, que las marcas del cuchillo habían penetrado varios milímetros en su superficie de plástico dejando patrones y texturas que lo asemejaban más a una laja de piedra o mármol. En ambos casos, se trata de objetos que han sido modificados por fuerzas externas, sobre las cuales yo no he tenido ningún tipo de incidencia y/o control: solo estuve en el momento y lugar indicado para rescatar estas piezas que proponen otro nivel de lectura después de sus respectivos procesos de modificación. Nunca los he presentado como díptico, para mí son elementos independientes que por casualidad fueron encontrados juntos en el mismo lugar. Creo que pueden funcionar bien juntos o separados, depende del espacio y que otros elementos entren en diálogo.

6- Continuando con el lenguaje, esta vez también con la palabra, me interesa pensar en una obra como *Agreement* (2016). Dos sillas en las que no podemos sentarnos y entre las que cuelga, en un equilibrio precario, una vasija que nos remite a una tipología antigua. ¿Cuál es el acuerdo al que te refieres en esta pieza?

Creo que los objetos en general están en constante negociación con otros y con el espacio donde se sitúan. Evidentemente hay una referencia a la confrontación y diálogo frontal de dos elementos cotidianos que a pesar de ser modificados son perfectamente reconocibles. Les quite ciertas partes para quedarme solo con las estructuras y así sean más ligeras y endeables. Las sillas son las más livianas y baratas dentro del catálogo de IKEA; me interesaba generar una confrontación material entre mobiliario casi descartable y una vasija con apariencia clásica: un encuentro inestable entre el pasado y el presente a través de objetos de consumo masivo que tengan un valor muy bajo por la calidad de sus materiales y por la gran escala de su producción. La reproducción técnica de objetos e imágenes es algo que solemos vincular más a la contemporaneidad, sin embargo, la antigüedad clásica estuvo llena de plagios, falsificaciones, copias y producciones masivas de esculturas para distintos propósitos, lo cual rompe sin duda con la visión aurática que podemos tener del pasado. En ese sentido

me interesaba establecer ciertos vínculos entre una antigüedad idealizada y elementos asociados al producción y consumo de mercancías en el presente. Le puse de título *Agreement* porque me interesaba un término que se refiriese al equilibrio sin necesidad de usar algún sinónimo dentro del campo de la física sino algo que aludiera más a un diálogo interpersonal, una referencia más cercana al lenguaje, a dos cuerpos que encuentran una conexión absurda y se genera un estado de equilibrio temporal.

7- La tensión que destilan obras como *Agreement* (2016) o *Brittle Space* (2016) nos hablan de un desastre a punto de acontecer. ¿Cuál es el tiempo de este Apocalipsis? ¿Ha ocurrido o todavía no?

No me gusta el término 'Apocalipsis', lo encuentro muy bíblico. Tampoco creo que esas piezas estén directamente relacionadas con un desastre mayor o un final o algo parecido. Es cierto que hay un punto de tensión entre ellas, un equilibrio a punto de romperse si algo se mueve o cambia mínimamente dentro de esa relación. No creo que se refieran a un final si no a un tiempo suspendido, a un punto muerto y una relación de mutua dependencia entre los agentes que las conforman. Si pensamos en términos físicos y químicos, nada

termina realmente, todo entra en otro tipo de estado que contribuye a otra cadena de sucesos; entonces la idea de final para mí es algo que siempre permanece abierto. Sin embargo, volviendo a tu pregunta, si que tengo otras piezas que podrían encajar más con la noción de final, desastre o "mundo posthumano" a la que tal vez te refieres, pero aun así, para mí esa categoría no tiene ninguna connotación ideológica ni religiosa, sino desde un punto de vista materialista donde todo esta sujeto a un ciclo natural e inevitable de transformación y desplazamiento. Venimos fantaseando y esperando el fin de los tiempos desde el medioevo y aun seguimos acá, jodidos Si algo me interesa de la idea del "final de todo" es que es un concepto que se ha expandido en el tiempo, se ha prolongado y vivimos en una especie de final permanente. Un pesimismo que se dilata y un miedo obsesivo por algo que no llega. Ese estado de espera, esa tensión, ese sentimiento de estar viviendo un final que no acaba, es una paradoja fascinante. Me interesa la noción de final, pero los veo como parte de un ciclo, como comienzo de proceso dentro de un sistema de relaciones que cambia y se ajusta a otros nuevos escenarios.

8- Creo que la idea del Materialismo Especulativo y el correlacionismo de Meillassoux es clave para tu trabajo -también muy relacionada con el anti-Anthropocentrismo, la iconoclasia y la importancia del objeto en sí mismo, al igual que como ente activo. ¿Qué aporta esta idea a tu trabajo?

Es algo que ya me lo han preguntado en otras ocasiones y es verdad que he leído varias cosas sobre el Materialismo Especulativo y me interesan algunas de las ideas planteadas. Sin embargo, absorbo gran cantidad de información proveniente de fuentes muy distintas entre sí y tengo métodos bastante caóticos y fragmentados de investigación por lo cual no podría afirmar que mi trabajo responde especialmente a esta corriente, que por cierto se ha puesto muy de moda en los últimos años. Creo que en términos generales se aportan ideas bastante interesantes y hasta extrañas en algunos casos; lo que me interesa es contrastar esa información con otras posibles lecturas de las cosas y me permitan trabajar dentro de una red de asociaciones más abierta, compleja e indefinida.

9- Lo 'roto' está muy presente en tu trabajo. Volviendo al tiempo de los objetos, no lo entiendo en tu obra como el final de un proceso -como podría ser en la recolección arqueológica- sino como el principio fundacional de cada obra en la que está presente. ¿Qué opinas sobre esta afirmación?

Como comentaba antes, para mí la idea de final no significa solo la culminación de algo concreto, sino también el inicio otra cosa que probablemente tome otro estado, forma, función, significado, valor, etc. Cuando se habla de final se habla siempre de transformación y cambio. La fragmentación de algo al romperse, genera un cambio en su estructura original, un grado de desorden dentro de un sistema que se reconfigura bajo otros parámetros. Es algo que pasa constantemente a pesar de que la ruptura no sea evidente. El cambio es la afirmación del tiempo y los procesos que mueven las cosas. Todo está modificándose constantemente a partir de grandes y pequeñas rupturas de órdenes que conforman otros sistemas más complejos. Encuentro en la ruptura la mejor metáfora para referirme a la pérdida de orden y simetría dentro de una estructura o sistema que consideramos inmutable. El fragmento da información incompleta de un todo por descubrir o imaginar. Al encontramos con fragmentos que no completan una forma o un objeto, se generan vacíos no solo en su estructura si no también en su entendimiento. La ruptura

de un cuerpo u objeto condiciona nuestra percepción del mismo y nos hace tomar otras rutas. A través de los quiebres, encuentro otras posibilidades de aproximarme a las cosas y tratar de entender que todo nuestro conocimiento es relativo y precario. Somos materia, y al igual que los objetos, nuestros fragmentos se dispersan y fusionan con el espacio donde yacemos al morir. Romper y dispersar implica tomar un territorio, ser parte de él, convertirte en espacio, donde otros cuerpos se movilizan, para luego volverse polvo también. Baste pensar en como todo se desplaza a diferentes ritmos y magnitudes para entender que esa actividad incesante de micro y macro acontecimientos está presente tanto en la vida como en la muerte, en lo orgánico como en lo industrial o en lo material como en lo virtual, pero donde todo forma parte de un gran tejido que construye una realidad cambiante y en múltiples niveles.

AVELINO SALA

1- *Museo Arqueológico de la Revuelta* (2015) es la obra que muestras en esta colectiva. Por lo que he leído, es un proyecto que sigue abierto, y me gustaría preguntarte por el tiempo de estos artefactos, ya que veo que los marcas con un año determinado, y no es el año de la pieza. ¿Un presente continuo o congelado en la placa informativa del artefacto?

La pieza *Arqueología de la Revuelta* es una pieza abierta, sí. Todo comenzó al recoger una serie de piedras en diferentes manifestaciones, un sanpietrino en Roma, algunas en Barcelona y Madrid... Después de un tiempo con ellas en el estudio, me pareció pertinente acumularlas y fecharlas a modo de "archivo" arqueológico. Como por otra parte era/es imposible acudir a todas las manifestaciones que te parecen interesantes en el mundo, comencé a localizar a gente que asistía a las mismas y a pedirles que me enviaran una piedra de esta o de aquella manifestación. Hay otra versión de la misma obra que título *Museo Arqueológico Simbólico* y que lanza una mirada mas cronológica hacia atrás: las piedras son piedras de cada lugar y de cada ciudad donde ocurrió una revuelta, pero no contemporáneas a ese año. Fuimos recogiendo una a una o pidiendo que nos las enviaran a diferentes agentes en cada lugar.

2- Continuando sobre el tiempo de la pieza, ¿es un modelo de futuro distópico? ¿O un presente al modo de un *loop* infinito?

El tiempo de la obra es clave en la misma, pues se trata de que se archiva de manera arqueológica material contemporáneo, esto es importante. pues la arqueología, por definición es la ciencia que estudia las sociedades antiguas a partir de sus restos materiales. A través del análisis de los objetos, y aquellas obras construidas por los pueblos antiguos, esta ciencia puede aportar conclusiones en torno a su cultura y sus formas de vida.

3- ¿Qué añade el texto que acompaña a estos objetos?

La marca de la ciudad donde se recogió y el año de la misma; un dato que ayuda a la intuición de saber qué conflicto puede ser.

4- Pienso en la idea de recolección, de sociedades recolectoras. En relación a la ruina, hemos sido una sociedad recolectora, casi a la manera primitiva. ¿Está tu recolección directamente relacionada con la supervivencia? ¿Es una recolección natural o cultural?

Es una recolección de restos, del post-conflicto. Son los restos que quedan de la revuelta, de la protesta, de la resistencia. Como pecios de un naufragio, en ese sentido quizá sea como una recolección de ruinas; culturalmente un indicador del nivel de crispación de un tiempo concreto.

5- ¿Cómo entiendes los objetos que recolectas? ¿Contribuye a la narrativa el hecho que haya un intermediario que los envía?

Los objetos, en este caso las piedras, son un transmisor de una historia: amplifican esas revueltas y esas ciudades. Son objetos inertes, pero que al ser arrojados en una manifestación contienen una energía potente, que a través de la simbología nos narra lo que ha pasado. Tienen, creo, un punto evocador; como un índice de capítulos de una novela que sigue escribiéndose.

6- Volviendo al tema de la recolección, y aunque recolectas estos objetos, no son objetos que han sido rotos, sino por el contrario objetos que rompen -me lleva a los objetos «actantes» de Bruno Latour-. ¿Qué hay del binomio activo-pasivo?

No sabemos el papel real de esas piedras, se pide que se recojan en el lugar de la manifestación pero no sabemos realmente si son de acción (se supone) o realmente no han entrado en ella; pero esa información deja de ser relevante al entrar en el juego del símbolo. No es tan importante la certeza de si son actantes o no, como que vienen de un lugar de conflicto de un tiempo concreto, de una calle donde ha habido una revuelta.

7- ¿Por qué el uso de la palabra 'museo' en el título, y no 'colección' o 'archivo'?

Quería darle un carácter excesivo a la pieza, por eso el término "museo" -aunque realmente sea un archivo-. Una pieza cambia mucho a través de su manera de denominarla: utilizar el carácter de "museo" le concede un aura a la obra que me interesa, pues contrasta con el material que no dejan de ser unas piedras recogidas en las calles. Algo a lo que todo el mundo le pega una patada.

8- Me interesa mucho la relación entre generaciones, una temática que está bastante presente en tu obra. Doy por hecho que existe un conflicto ¿Dónde y cuando se encuentra el mismo?

El conflicto existe en nuestra vida; en el día a día, en la resistencia particular, privada, en los gestos mínimos: el capitalismo feroz nos deja pocas vías de escape o grietas por las que deslizarnos para resistir.

9- Cierro con una pregunta acerca de otro concepto, la definición de Historia como Antilegomena ¿Se han quemado ya todos los libros? ¿O siguen suponiendo una disputa en el concepto de Historia?

Que va, quedan muchos por quemar hasta acabar con todos. Como escribió Ray Bradbury, un libro es un arma cargada en la casa de al lado.

ALEJANDRÍA CINQUE

1- From what I have learned about your work, *Encabezamientos de Materia* – the project that ultimately gave rise to *El Abrazo de Salmacis* (2017) – started out more as a curatorial exercise. What is your view of the project, and why do you understand it as curatorial practice?

Encabezamientos de Materia (Subject Headings) is an inventory project I worked on as part of the Vecilla St collective a few years ago when the director of the library at UCM's School of Fine Arts invited us to rethink the queer archive in the holdings of the university where we had studied. I look at it as a curatorial practice because our remit was to explore the materials that Javier Pérez Iglesias made available to us. We proposed a series of connections that would enable us to interrelate the books in the library with different images, bodies, ideas, artists and actions that would reinforce subjects which are undervalued in academic programmes. Following *Encabezamientos de Materia*, a lot of people joined in expanding and consolidating ideas which, to our way of thinking, are necessary in a place like a university. Conversations with the agents responsible for the (queer?) archive at MNCARS, Argentinean poems in bathroom cubicles, donations from the personal archive of the director of the library, a documentary on LGBTQI activism in 1990s Madrid... all form part of this project which ended up in the publication of *Desiderata*.

2- You keep returning to the body as a core element in your work, as a place which has been overlooked, exiled and even dismembered. Where is the body of the institution –in this case, the university– and how can it be recovered for practice and for life?

The idea behind *Encabezamientos de Materia* is to sum up in a concept or heading the main subject matters addressed in the documents in order to simplify their terminological classification. During the process of research we realised that the same institution that controls these archives has completely overlooked the bodies which these terms talk about. That is why we decided that the University was like a head that had forgotten its body. It wasn't until Amalia, one of the librarians, noticed that documents related with homosexuality, masochism, sadism and transvestism were filed under the category "Sexuality / Deviations", that the necessary bureaucratic process was implemented to update this demeaning classification. The current heading used to cover all these subjects is "Sexual orientation". And that is just one of the many incidents that made us aware of the invisible oppressive mechanisms that operate in this kind of institution. And so we decided to undertake an exercise in visibility, exhibiting our lives, our ideologies, our practices and our readings in order to share them and to discuss them in a setting where many forms of diversity converge every day.

3- The series of photographs you are presenting in the show features close-ups of the broken genitals of classical sculptures. Although from a classical or historical viewpoint we could interpret the breakage of the genitals as episodes of iconoclasm, I believe that there is a dimension to your work other than pure vandalism. By the way, do you know how the statues were actually broken?

In the exhibition hall you can contemplate a series of photos which are part of the work we produced with the queer archive we compiled from the library holdings and exhibited on the interpretation table. We were particularly interested in the act of taking the books out of the closet, so to speak, to be able to touch them and to make their theses go viral in the faculty because it is in the classrooms, in the corridors and in life where these readings can have a real effect. It is precisely from one of the university buildings that these zooms of the traces of ancient phalluses come from. The sculpture building possesses hundreds of classical copies of Greco-Roman sculptures from the San Fernando Academy of Fine Arts, the institution par excellence when it comes to upholding the classical canon in Spain. Many decades after breaking away from the Academy, the School of Fine Arts still promotes classical ideas of beauty and techniques, taking for granted that bodies and proportions are unique and unchangeable. But, with the passing of time, it turns

out that what is apparently solid and immutable suddenly becomes indefinite. I can think of many reasons why these sculptures could have lost their cocks. Maybe someone decided that depicting sexuality was obscene and enacted censorship with a chisel. Or perhaps an organised feminist movement decided to eliminate all representations of patriarchy in an exercise of iconoclasm. I like to fantasise and imagine that these sculptures lost their cocks through their own decision, because they could not bear their own weight.

4- Where does the title *El Abrazo de Salmacis* come from?

El Abrazo de Salmacis is based on a wonderful episode from classical mythology that could explain the reason why these sculptures lost their phallus. The story goes that, one day, Hermaphroditus undressed to bathe in the pool where the water nymph Salmacis lived. Salmacis fell in love with the beauty of the young ephebe but he rejected her advances. In desperation, Salmacis sprang upon him and wrapped herself around his body, and they were blended together into one for all eternity. Hermaphroditus prayed to his parents, Hermes and Aphrodite, that anyone else who bathed in the pool would be similarly transformed, depriving them of their virility or femininity.

DIEGO DELAS

1- Your work has a lot to do with a return to craftsmanship and the use of materials that normally remain hidden under layers of embellishment. What are the reasons behind and the purpose of this use and this return?

It is not perhaps so much a question of a return to craftsmanship as to practice *per se*, to actual making. Therein the interest in certain kinds of materials that, whether for questions of availability or accessibility or maybe for a functional logic (sometimes one gets the impression that traditions operate within these boundaries), seem to have embedded inside them the idea of storytelling as well as their use function. Crafts entail a degree of skill or dexterity, a certain order in the execution that is less interesting, at least to me. I am more concerned with the idea of labour, of work, the repetition and, obviously, materials ultimately create a kind of vocabulary. This goes somewhat to explain the predilection for regression or returns, or looking back or recalling the past. I'm not sure whether it is about a conscious search for a return or perhaps more a kind of updating: to tell what is happening now, to imagine it with the words of what went before.

2- "Tradition is never given but always constructed, and always more provisionally than it appears" as Hal Foster said in *Architecture and Empire*.

Of course. And this brings me back again to the idea of the functionality and accessibility of certain materials. It is not strange today to see people working in the countryside wearing with hi-tech clothing. Overalls didn't even last one hundred years; everything is provisional even though that is not the sensation we get. I am thinking about the contemporary situation in the Iberian peninsula: here industrialisation and the move from the countryside to the city is only relatively recent, which puts us in an advantaged position when compared with the long pre-modern tradition which was culminated in other areas of Europe a long time ago. We still have the remains, the echoes of that worldview within our reach, but it arrives to us blurred and transfigured. Yes, it is constructed but also dreamed, imagined, fictionalised and distorted.

3- Is the return to ornamentation a form of resistance or a denial of the passing of time?

I would say it depends. Art always involves a fairly conservative practice: it strives to look towards things that are on the verge of disappearing, that are vanishing, in order to reformulate them. At the same time, it is a field of speculation and freedom, so you could say that it is a little like a twofaced Janus who is looking in front and also behind ... I believe that what interests me most about ornamentation is what it signifies, what it is meant to tell, more than its relationship with time. Maybe it's neither a case of resistance nor denial; or both at once...

4- Do the patterns and iconography you use in your projects have an apotropaic meaning?

Absolutely. And for two reasons: first of all, the apotropaic has to do with making or doing, with action and the application of certain beliefs directly on materials; and secondly, there is no mediation: the ex-voto offerings are made by the believer and not the priest or witchdoctor. The same goes for inscriptions, amulets, writing and so on. They partake in a magical worldview that is not canonical, and that is why they are an extension of where they come from. They do or make in order to bring about change in their surroundings.

5- The materials in your work seem to have memory. What connotations do they have for your work and its meanings?

At the end of the day materials refer to other places and I believe that this is important: that the meanings are expanded and the work offers various points of entry. In my case, this is maybe because of the urge to connect, to tell stories, to fictionalise all this pre-modern culture in regression, to put it to work, to set it in motion: to rethink it. This explains why I am attracted to materials that have a relationship with housework, the vernacular house and work. On the other hand, when padding out narratives, making a fiction, introducing space as a character in which stories are told or are interwoven, or when making furniture and scenes, perhaps all this is an endeavour to build an excuse, a place for conversation, enabling memory (and also material) to come to the surface for a while ...

6- The (medieval) definition of space as mnemonic aid is very archaeological. Can you tell us a bit more about this concept?

I get the impression that a certain idea of narrative or memory is sustained on the use of space in motion: in a walkthrough or animated space. When moving about or exploring a place we have lived in before we are assaulted by memories and, in much the same way, when it comes to memorising and storing knowledge, the brain relies on space: in other words, it is mnemonic. And this works in both directions: forward when we imagine and compose images, when padding our scenes; and it operates in the opposite direction when we remember. There are diagrams and architecture for memory, the idea of the Memory Palace is just one of them. Perhaps the walkthrough and the sequence –first one scene and then the next– full of symbols and visions is what is most attractive for me; not so much their applications in the art of rhetoric nor the historical variants that have existed. We think of knowledge as a static chest which we can open, but it is more like a carousel that is continuously moving and changing, against an equally changing backdrop (if you look from inside it).

7- Finally, the idea of balance. In *All Rooms I Entered By Mistake* (2015) the heaviest element (even visually speaking) is supported on a fragile equilibrium that is repeated in *Ashes for the Bandit* (2014), which is also included in this exhibition. What is behind this support which in fact operates almost more as a warning of catastrophe?

Yes, although it is a fairly unstable balance. The body of the chimney, the hearth –it looks more like a Russian or Scandinavian ceramic stove– is the heart of the home, the centre of all activity. The chimney (made from the flooring of my first studio in London) functions as a kind of reconfiguration or reformulation. The same happens with the rest of the elements in the piece. Together they compose a sentence, a code: wine bottles, home, chair, paper head, beeswax and vice versa. Words on words, like stones on stones, which mark, more than a point in space (a landmark or boundary stones) a point in time, but built in a similar way and therefore unsteady, and condemned to fall.

8- What will happen when the elements fall?

I suppose that things will be scattered around the floor, some words, or nothing. It's better not to know.

MARÍA JESÚS GONZÁLEZ
PATRICIA GÓMEZ

1- *Casa Ena* is like archaeological documentation that can never be repeated. In the installation you created for the Diputación de Huesca one could see double installations of each of the rooms, two layers of different times. What does it mean for the work that the materiality of the objects is different depending on the time or layer that is lifted?

María Jesús: Well, they are two different strata. When peeling off the walls of each one of the rooms, our intention was to capture two different times of the same space. We wanted to uncover different strata in which the Acín family lived, which were slightly below the current surface we can see. The peelings are materially different because, to achieve our goal, we had to employ two different methods with different kinds of adhesive and fabrics. The first technique allowed us to recover the surface layer, what you are now seeing, showing it as it is (the newest strata). The other method allowed us to go much further and get to a deeper layer.

Patricia: In this case, as we also had documentation and black and white photos of the time when Ramón Acín lived there, we could see that the walls of that time looked completely different to the way they are now. For instance you can see friezes. And so we were able to reconstruct that layer with the help of the documentation. This layer was plastered over; you could see that

a spatula was used to plaster it, perhaps before giving it a second coat of paint. We don't know why, if it was something that used to be standard, or because at that moment the history of Ramón Acín was completely silenced in Huesca –just like Lorca in Granada. With the wall peelings we brought out different aspects that correspond to two different times. And, above all else, we wanted to mark the difference between two moments in time of that house: before 1936 and after 1936. It stopped being the Acín family home in August 1936.

2- Does Casa Ena still exist?

MJ: Yes, the house still exists.

P: After 1936, and up until very recently, it was used as a toy store.

MJ: Now it's empty. When we came across it, it was almost intact, and the flooring was the original. We used old photos of the floor to help us differentiate the various rooms in the house.

3- The reason I asked you if it still existed is because I know that in some of your projects, like in Cabanyal, what you do is intervene in houses which are slated for demolition. I was wondering if that was the case here.

MJ: In this case the house is still standing. The reason behind the urgency of the project was a petition from a granddaughter of the current owners of Casa Ena, who is an artist and lecturer at the Polytechnic University of Valencia. She found out that the house was going to be refurbished and knew that its character would be lost or changed in the process. What she wanted was to rescue or preserve, to do something, with the materiality of the house, which was on the point of changing.

P: The house is an old mansion dating from 1500, which was later converted. It is the only house in the block which was still intact, as it was originally.

MJ: It was not going to be knocked down, but those layers were going to be lost. In fact, Casa Ena is part of a larger collective intervention on the memory of the house. The other participants were Sara Álvarez, granddaughter of the owners of the toy store, who did an animation with toys and also using the cracks of the house; and Horacio Boix, who did a video. And finally ourselves, who intervened on the walls and also made a video of the process.

4- In my understanding, the process of creation of *Casa Ena* is based on conservationist methodologies. How do you reconcile a process of restoration with destruction and with creation? I bring it up because I am thinking of the Hegelian idea of *Aufheben* ...

MJ: It's true that we had that concept in mind. We were also keenly aware of the double notion of, on one hand, preserving and, on the other, destroying. This always happens in our processes of creation. In order to be able to create the work the place we take it from is destroyed. We always intervene in places that, generally speaking, are going to be destroyed anyway –they are going to disappear or be completely transformed– so we can undertake the project without any kind of conflict. More than reconcile or refer to a process of restoration, I would say it is a process of preservation. Our intention is not to restore the place, as it is going to disappear. It is a question of preserving the prints produced by life, and in order to preserve them one inevitably has to destroy.

P: It is a process very similar to that of an archaeologist: as they read and interpret layers, the strata they dig up are lost. That is why we believe that our methodology is closer to archaeology, even though we appropriate restoration techniques, albeit with significant variations. Even still, the use we make of restoration is purely instrumental,

and we are not interested in it conceptually. We even look on what we do as being closer to printing than to restoration.

Another of the experiences I would like to mention, with regards the working process, is that very often the places themselves are better than our fabrics: sometimes we would prefer for people to see the place itself rather than the piece we make of it. The places are 'stripped bare' and one can clearly see all the layers simultaneously.

5- Is the Freudian idea of *Wunderblock* present in your work?

P: In the sense of a palimpsest, I would say yes.

MJ: Yes. All the accumulated traces or prints are not erased, they are only hidden. They do not vanish. Our work is more tangible and real than representative. Accordingly, what remains hidden or what comes to the surface are not graphic signs, but are palpable, material traces. I don't know whether the idea can be applied literally to our process.

P: On the other hand, it is more applicable to our project for the IVAM inasmuch as there is no final piece. What we do is a vertical excavation, in which we gradually peel off the thirty years of the museum's

history layer by layer. There is a layer of about one and half centimetres deep, full of colour, which we will lift off although leaving parts visible so that one can catch glimpses of the different layers of paint on the same wall.

6- The idea of the mould and the cast are constants in your working methodology. What is the implication of working with the 'negative' images of the wall peeling?

MJ: We don't think in terms of there being an original and that what we do is to lift off a copy, or take a mould. Although it depends on the working method we use. For instance, in Casa Ena we used two different methods to take imprints. With the first –a strappo lifting of the top layer– the image is positive, we see the same as in the wall. With the second method –peeling the second layer–the image comes out deeper but is in negative. These processes are exclusively technical, and we are not interested conceptually in the issue of negative or positive.

P: What we are looking for is to see how to the place is transferred to the fabric, how it is rendered soft. We do not look on it as either positive or negative, but as a transfer of materiality. It could also have to do with the origins of our work: we started working

with printmaking and somehow we are brought back to that moment in which you lift the sheet off the press ... there is always an element of surprise and chance. You can never control everything.

7- "On the left you go into the 'bulls room', with its paintings of bullfighting scenes from the times of Goya and this in turn opened onto the first bedroom with a dressing room: secretive nooks and crannies for our games." (Sol Acín Monrás. Recuerdos al margen) Is this sentence, which is used as a caption for one of your rooms, a memory directly connected with that space or is it removed from the place?

MJ: Yes, they are memories associated with the place. Before starting the project, we read books, letters and any kind of document we could get our hands on, and through them we were able to recompose the rooms. We were looking for specific details that would guide us more exactly through the rooms and help us to know in which strata we were working. We recomposed the house by reading fragments of those documents. They were mostly documents from the daughters –what they remembered– and even videos of friends and interviews with people who knew Ramón Acín, and also what they remembered about the house.

P: The photo captions were fragments of texts by some of the people who described the various rooms from memory.

8- So those people were not actually in the house.

MJ: No, they are mostly texts from the time and of memories. For instance, one of the doubts we had about the 'bulls room' was cleared up for us by a lecturer in history at the University of Zaragoza, who had read a lot about the history of Acín and of the house. He told us that Ramón Acín had hidden in a small alcove in a room in the house in a piece of furniture with a false back covered by a painting. When the police searched the house looking for him they didn't find him, until they started beating his wife and Acín, on hearing it, came out of his hiding place and gave himself up. This same story was told to us by the author of one of the books on Acín.

P: I had forgotten! We spent a lot of time with people who had read a lot about Ramón Acín, his family and the house.

MJ: And we also went to meet his granddaughters! We were in Tarragona, and in fact, one of them still has the piece of furniture in which Acín hid.

9- There is an incredible story behind Casa Ena...

P: It was a privilege to be able to work in the house ... given everything that had taken place there. Ramón Acín's daughters were taught at home: he, his wife and their friends gave them lessons in music, French, history, mathematics... they did not go to school until after their parents were killed. They were sent away to school and their names were changed, because they were called Katia and Sol. There has been a lot written about the house.

MJ: And to finish with a good story, Ramón Acín was a close friend of Buñuel; and he used to say that if he won the lotto he would pay for his film *Las Hurdes, tierra sin pan*. That Christmas he won 20,000 pesetas, and he gave it all to Buñuel to make his film. Years later Buñuel tracked down Acín's daughters in Madrid and returned the money to them. It's an amazing story.

NICOLÁS LAMAS

1- In general terms, I see your work as being close to archaeological dynamics, and especially to post-processual tendencies, with which I believe that you share an eschewal of the dichotomy between subject and object and a rejection of any kind of determinism. Do you identify with this tendency in any way?

Archaeology is definitively a key field of research in my practice, although there are many other references that also come into play in my projects. I believe my works write and erase data at one and the same time, like notes or exercises layered on one another and operating like referential strata that help to find overall meaning in relationships established over the passing of time. It's not so much a case of isolated works but of ambiguous and unstable links between them and the world. This is where I find a series of guidelines that drive and steer my work. I believe that this is also somehow related with archaeology and certain methodologies of field work that gather information by layers and grids. Through them one can find highly complex weaves of historical data: the product of constant cross-contamination and intersection of events and materials that come to light. These are exposed and revealed, or developed like a photographic negative that records a scene which will always remain incomplete.

2- In "Matter Exists Differently Here", a text on your work by Alonso Díaz, which can be found on your webpage, I was struck when he talks about "the subversive energies trapped in objects", a statement I fully agree with and which recalls Bruno Latour's 'actant' objects or Michel Serres' world-objects. Is the object an active or passive entity, and to what extent?

I understand objects as entities that operate in and influence their environs in different ways. On the other hand, I don't believe that there is anything that is completely passive. Everything we know influences and activates a series of events and perceptions within a context that, to a greater or lesser extent, derives towards future events. In the specific case of objects, I see them as entities that appear, disseminate, affect and transform just like any living organism. Nothing remains immutable. Everything is in constant change and movement even though we are often unable to notice these variations in time. Things are always exchanging information and energy, whether we can see it or not; whether we even exist or not. We can try to approach things through language or mathematics, but I think that there is something beyond our perception and rationality that always escape definition and understanding. And this is the part I am most interested in.

3- The human figure is a phantasmagorical presence in your work –in chairs you cannot sit on, broken helmets, dirty gloves, and so on. Would you speak of anti-humanism in your work?

The body is and has been important in many of my projects. However, it mostly remains absent and is only alluded to through fragments, actions or traces that it might leave on certain materials or supports. In earlier projects I was interested in the idea of the body as a tool for measuring and in how it projects scales that can order and quantify a world that adapts and fits into these imposed measurements. This does not mean to say that I agree with it, but in any case I am interested in how the body has served as an instrument in different cultures throughout time, establishing a series of connections between man and a reality he tries to decode. I am fascinated by this apparent correspondence between ourselves and what surrounds us. The body in consequence becomes a very powerful physical agent; a kind of boundary where what exists and what is perceived is negotiated. Despite being so influential on the world, the body itself is very fragile and ephemeral. Objects endure beyond our existence and all that is left of us is an echo that travels through time and is revealed in the traces we leave.

4- Perhaps the second part of the previous question would be to speak of iconoclasm, something I believe is recurrently evoked in your practice, not just in *Connaissance des arts* (2015) but also in projects like *Damnatio Memoriae* (2013).

To be honest, I am not really very interested in the idea of iconoclasm. I believe it has a very heavy historical and ideological weight. Although in several of my works I have erased information from images and objects, I had other considerations in mind when doing so. In these specific cases, I see them as exercises in which the relationship between image and matter or photography and sculpture enter into play. On the other hand, the confrontation of two natural but highly dissimilar materials like stone and paper poses a series of problems in terms of representation, medium or durability. Having said that, the fact of having used images from classical antiquity is undeniably important. I am very interested in this historical period because it is the source of many of the keys to the development of Western culture. It is on these foundations that today's structures which sustain much of our ideological apparatus were built. It is a seminal reference for the origins of Western thinking as a tool for power and as a driving force for canons that are still in force today. The titles refer to collective memory and learning through representation but they also underscore the fragility of the sup-

port on which information is transmitted and how everything is condemned to disappear despite the contemporary obsession with cataloguing, archiving and preserving what we are and what we value as a species. I am particularly fascinated by the remains and fragments that are present as material echoes of another time; incomplete prints that activate a series of questions on the origins of things and invite us to fill in the gaps left by time in a certain place. The use of certain images or motives from classical antiquity in some of my projects has helped me to refer to models and paradigms on which our certainties have been constructed, in order to contrast them by establishing dialogues with the present.

5- In general, language and its symbols, letters or pictograms are removed from your practice –as a consequence of the lack of human presence– but they are crucial to works like *Synthetic Marble* or *Petrified Data* (2016). Could we speak of Freudian *Wunderblock* or the impossibility of translation? Do they function as a diptych? Why?

I found them abandoned in a piece of open ground in Milan. Apparently the newspaper had been used by construction workers on an adjacent site and left out in the elements. Sunlight, rain, cement and dust interacted with the newspaper over

an indefinite period of time until it became 'petrified' and lost all its textual information, making it impossible to open or to read. It had been turned into a volume of compressed paper which, although being recognisable as a newspaper, could not be used as such. On the same site there was a chopping board which had been used so often that the marks of the knives had gouged several millimetres into the surface of the plastic, producing patterns and textures that made it look more like a slab of stone or marble. In both cases, they are objects that have been modified by external forces, on which I had no influence or control. I was only there at the right time and place to rescue these pieces which afford another level of reading following the respective processes of modification they underwent. I have never presented them as a diptych, as I see them as independent elements which were accidentally found in the same place. I believe that they work well together or separately, depending on the space and what other elements come into dialogue with them.

6- Continuing with language, this time focusing on the word, I wish to talk about the work *Agreement* (2016). In it there are two chairs on which we cannot sit and between which a vessel which reminds us of antiquity is hanging in precarious balance. What is the agreement the work refers to?

I think that objects in general are in constant negotiation with other objects and with the space in which they are found. In this particular case, there is obviously a reference to confrontation and dialogue between two everyday elements which are still perfectly recognisable even after being modified. I removed several parts of the original design and just left the structures, making them lighter and weaker. The chairs were the cheapest and lightest in the IKEA catalogue; I was interested in creating a material confrontation between almost disposable furniture, like these chairs, and a classical looking vessel. I wanted to generate an unstable encounter between the past and the present through mass consumer objects which have little value because of the quality of the materials and the large scale of production. The technical reproduction of objects and images is something we usually associate more with contemporaneity, but classical antiquity was also plagued with copies, falsifications, and mass productions of sculptures for various reasons, which unquestionably runs counter to our auratic viewpoint of the past. In

this regard, I wanted to make connections between an idealised antiquity and elements associated with the production and consumption of commodities in the present. I called it *Agreement* because I was looking for a word that would refer to balance without having to use a synonym from the field of physics but something that would refer more to interpersonal dialogue, a reference closer to language, to two bodies that find an absurd connection and create a temporary state of equilibrium.

7- The evident tension in works like *Agreement* (2016) or *Brittle Space* (2016) seems to forebode imminent disaster. When is the time of this Apocalypse? Has it happened yet?

I don't like the term 'Apocalypse', it sounds too biblical to me. Anyway, I don't think that these works are directly related with some major disaster or ending or anything like that. It is true that there is an element of tension between them, a balance that will collapse at the slightest movement or change in the relationship. I don't see it as referring to a final time but more to a suspended time, to a stalemate and a relationship of mutual dependence between the agents involved. If we think in physical and chemical terms, nothing ever really ends, it just enters another state that leads to another chain of events. So, for me, the

idea of the end is something that always remains open. Nonetheless, returning to your question, I have made other works that could fit in more with the idea of a final ending, disaster or "posthuman world" that you seem to be referring to. But, even still, for me these categories have no ideological or religious connotation, rather I see them from a materialist viewpoint where everything is part of a natural and inevitable cycle of transformation and displacement. Ever since the Middle Ages we have been fantasising about the end of the world and we are still here, fucked as ever but we always keep going. The one thing that interests me about the idea of "the end of everything" is that it is a concept that has somehow expanded in time, and we are now living permanently in an end time. It is like an obsessive fear of something that never happens and a cloak of pessimism that spreads over everything. This state of waiting, this tension, this sense of living through an end time that never ends, is a fascinating paradox. I am interested in the idea of the end, but I see it as part of a cycle, as the start of another process within a system of relationships that changes and adapts to other new scenarios.

8- I believe that Meillassoux's idea of Speculative Materialism and co-relationism is highly germane to your work, which is also related with anti-Anthropocentrism, iconoclasm and the importance of the object in itself as well as an active entity. What does this idea bring to your practice?

This is something I have been asked about before and it is true that I have read about Speculative Materialism and am interested in some of its ideas. However, I take on board a vast quantity of information coming from highly diverse sources and my research methods are fairly chaotic and fragmented, so I cannot truthfully say that my work responds especially to this movement, which, incidentally, has become very popular over recent years. Generally speaking, it contributes very interesting and, in some cases, strange ideas. What really interests me is to compare this information with other possible interpretations of things and to be able to work within a network of more open, complex and undefined associations.

9- Brokenness is to the fore in your work. Returning to the time of objects, in your work I don't see it as the end of a process –as it might be in an archaeological excavation– but as the main principle of each work in which it is present. Would you agree with this statement?

As I said earlier, for me the idea of the end doesn't mean only the climax of something specific, but also the beginning of another thing that probably takes on another state, form, function, meaning, value, etc. For me talking about the end always means transformation and change. The fragmentation of something when it breaks generates a change in its original structure, a degree of disorder within a system that is reconfigured under other parameters. But this is something that happens all the time even though the breakage is not obvious. Change is the affirmation of the time and the processes that move things. Everything is constantly changing on the basis of great and little ruptures in the orders that conform other more complex systems. Breaking or rupture is the best metaphor to address the loss of order and symmetry within a structure or system we believe to be immutable. The fragment provides incomplete information about a whole that has to be discovered or imagined. When we come across fragments that do not complete a form or object, empty gaps are created not just in its structure but also in its understanding. The

rupture of a body or object conditions our perception of it and forces us to take other routes. Through breakages, I find other possibilities of approaching things and trying to understand that all our learning is relative and precarious. We are matter, and just like objects, our fragments disperse and fuse with the space where we live after dying. Breaking and dispersing imply occupying a territory, being part of it, becoming space, where other bodies are also mobilised, and then to turn to dust. All you have to do is think of how everything is displaced at different rhythms and magnitudes to understand that this incessant activity of micro and macro events is also present in life as well as death, in the organic as well as the industrial, or in the material as well as in the virtual, but where everything is part of a vast weave that creates a changing reality on manifold levels.

FRAN MEANA

1- How and where does *Producers and Products* (2018) continue the research begun in *The Immaterial Material*?

The two projects share the same origin and process. The works were made from material found in a factory in Arnao, in archives or in academic studies of the place. The *Immaterial Material* focused on the teaching methods used in factory schools while *Producers and Product* broadens the scope to include materials and workers.

2- In other interviews, when you speak about the artefacts created for *The Immaterial Material* you refer to them as 'translations'. Can you tell us why? Are they a translation of the symbol or of the meaning? In the case of *Producers and Product*, the text is no longer just a symbol and is somehow more 'legible'.

It's a way of evincing the process of reconstruction and resignification. The works are the results of a process that is both digital and analogue, plays with scale, and involves different materials and formats. They make no pretensions to be exact replicas, although the first series was on a life-size scale and was almost exactly like the original. What is truly important was to bring these signs back into circulation, to reactivate them, to speak of their importance. These are some of the few remaining materials of a key moment

in industrial development where physical work was beginning to be transformed into cultural and immaterial production.

3- The symbols in the pieces in *The Immaterial Material* are visually recognisable as geometrical figures but, do we know what they mean or what they were used for at the school?

The reliefs were used in the schoolyard to teach geometry, geography and grammar to the workers' children. The school was part of an industrial complex that included a mine, a factory, a housing block, a shop and the school. The reliefs were a fundamental part of a pioneering programme set up by the educator Andrés Manjón within this complex, but they are also part of the programme of transformation and indoctrination of the local people promoted by the factory management. To a certain extent the reliefs crystallise the conflict between the innovating drive of this progressive didacticism and the system of coercion and control employed by industrial paternalism.

4- Why do you think that Manjón needed to create this series of pictograms, or crypto-pictograms, to foster communication between students and teacher?

Andrés Manjón wanted to promote learning by looking for new ways of engaging with students outside the classroom and to invite them to take an active and direct role. The school was a very small building so using the outdoor space was probably a practical and relatively cheap way of expanding the classroom space and involving the use of the body.

5- Where did the text used in the pieces in *Producers and Products* come from?

The pieces in *Producers and Product* (2018) came from two graphics with a similar structure. One is the drawing of an old factory patent; a plan for a process used to recover zinc, the raw material used in the factory, extracting it from ferrite, a by-product. The other is a graphic detailing the causes for sanctions in the factory in Arnao and the number of workers sanctioned, taken from a study by the historian Jorge Muñiz Sánchez called *Paternalismo y Construcción Social del Espacio en el Poblado de Arnao (Asturias), 1855-1937*.

It strikes me as important to connect these two strategies conceived to optimise production in the factory, one designed to minimise the loss of a valuable material and the other to minimise the quantity of effort or energy of the workers that could not be used. Both processes shared the same graphic language and a similar structure and are the result of an ideological programme that sought to maximise production and to ultimately turn the producer into a product.

6- Do the symbols in both artefacts propose or bestow the object with an apotropaic function? And in the case of the original plaque?

These pieces are ultimately an effort to conjure up the recent past in order to understand the role played by these kinds of strategies in the workplace and in the construction of subjectivity and the social space. The original reliefs fulfilled a much more complicated function. Firstly, they were part of an attempt on behalf of Manjón, which I believe to be well-guided, to improve the workers' living conditions. However, they were also part of a process of transformation and control of the local people, which sought to produce increasingly more skilled and docile workers.

7- I imagine that the original reliefs as well as the documents you mention are part of archives and are showing signs of deterioration. Why do you construct these artefacts, like 'moulds' or translations of the original, instead of recovering them?

There are experts like conservators and restorers for that task. Even though we might share techniques, know-how and methods, I am not concerned with truthfulness or realism, but with uncovering them as constructs.

To my way of thinking, it is more important to begin a process of reactivation; to bring these signs back into circulation, to give them a new space and a public beyond the limitations imposed by their material and geographical location.

8- Is one of the goals of these two series to find a translation of the original reliefs? Or does it imply a questioning of the impossibility of finding a unique and/or univocal translation?

My aim is to put the spectator in my place, trying to reconstruct the mesh of relationships that came into being in this place based on a series of remains (notes, photos, visits to archives, and conversations). The pieces also include clues that help to reconstruct their process of construction, the series of transformations we spoke of earlier, that lead to the final form you can see in the exhibition hall. Presenting them as fragments is a way of transmitting the experience of the fragmentation of the gaze in our contemporary regimes of attention.

9- Do you know the Pioneer plaque? Could you relate it on any level with these projects?

They share some elements like the use of systems of signs, codes and certain utopian drives, but the two projects are very different. The Pioneer plaque represents humanity in a fairly generic way (white, binary, western ...). In my pieces the human figure is absent or depicted indirectly, only appearing as an index or print in one of the series of systems which were paradoxically conceived to transform it.

The Pioneer plaque and the SETI project also have a touch of escapism which is slightly melancholic. The attempt to make contact with extra-terrestrial civilizations seems to cast the spotlight too far away, as if what is close at hand, all the forms of life existing on the Earth, were not enough. My pieces come from another drive, to throw light on my own past and my personal experience. The Immaterial Material is the first series in which I directly used my own biography. Starting out from something local, I tried to make connections between my own past, my personal memory and a global phenomenon, industrialization and its ramification in today's production system.

AVELINO SALA

1- As far as I've read, *Museo Arqueológico de la Revuelta* (2015), the work you are exhibiting in this group show, is an ongoing project, so I would like to ask you about time in these artefacts, as I can see marks with a specific year, but it is not the year of the work. Is it a present continuous or a time frozen in the label of the artefact?

Yes, *Arqueología de la Revuelta* is an open work. It all began when I started to collect stones from different protests, a sampietrini cobblestone from Rome and others from Barcelona and Madrid and so on. They were just sitting in my studio but after a while I felt I needed to collect and date them as if it were an archaeological archive. On the other hand, as it was or is impossible to go to all the demonstrations you want to everywhere in the world, I started to contact people who were taking part in them and I asked them to bring back or send me a stone from there. There is another version of the same work which I called *Museo Arqueológico Simbólico* which casts a more chronological gaze over the past: the stones are stones from each place and each city where uprisings took place, though not contemporary with that year. We collected them one by one or we asked various people in the different places to send them to us.

2- Continuing with the question of time in the work, is it a model of a dystopian future, or maybe the present in an infinite loop?

The time of the work is absolutely central to it. It tries to archive contemporary material in an archaeological fashion, and this is crucial. By definition, archaeology is the science that studies ancient societies from the material remains they left behind. By means of analysing the objects and works made by ancient peoples, archaeology can reach conclusions about their culture and ways of life.

3- What does the text accompanying these objects add to them?

The mark of the city where they were collected and the year when they were collected; this information provides clues as to what the conflict might be.

4- I am reminded of the idea of collecting, of collector or gatherer societies. With regards the ruin, we have been a collector society, almost in a primitive way. Is your collecting directly related with survival? Is it natural or cultural collecting?

It is a collection of post-conflict remains. They are the remains leftover after resistance, a riot, a protest. In this sense they are like the flotsam from a shipwreck, like a collection of ruins; culturally it is a sign of the level of unrest in a specific time.

5- How do you view the objects you collect? Does the fact that they are sent by an intermediary add to the narrative?

The objects, in this case stones, transmit a story: they amplify these protest actions and these cities. They are inert objects, but when they are thrown during a demonstration they contain a powerful energy, whose symbolism tells us what has happened. I believe that they are evocative; like the table of contents with the chapters of a novel that is still being written.

6- The objects you collect are not objects that have been broken, but on the contrary they are objects that break – reminiscent in ways of Bruno Latour's 'actant' objects. Is there something of an active-passive binomial here?

We don't know the real role played by these stones. I ask for them to be collected in the place of the demonstration but we don't really know whether they were actually used in action (though this is what we suppose) or not. However, this information is no longer relevant when they enter into the game of the symbol. The certainty, or not, that they were actant objects is not as important as the fact that they come from a place of conflict at a specific time, from a street where a revolt took place.

7- Why do you use the word 'museum' in the title, instead of, say, 'collection' or 'archive'?

I wanted to give the work an excessive quality, which is why I used 'museum', even though it is really an archive. A work changes a lot depending on the way we name it: using 'museum' lends the work an aura I am interested in, as it contrasts with the material which, at the end of the day, is no more than stones picked up from the street; something people usually just kick.

8- I am very interested in the relationship between generations, a subject matter present in your work. I take for granted that there is a conflict. Where and when does it take place?

Conflict is part of our lives; in our everyday life, in personal private resistance, in little gestures. Unbridled capitalism leaves us very few ways out or cracks into which we can worm our way and resist.

9- I would like to conclude with a question about another concept, the definition of History as Antilegomena. Have all books already been burned? Or do they still give rise to dispute in the concept of History?

No way. There are still a lot left to be burned before they are all done away with. As Ray Bradbury said, "a book is a loaded gun in the house next door."

ACTIVIDADES PERMANENTES

MAYO – JULIO 2018

MESA COMISARIADA: YA NO NOS IMPORTA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

Universidad Complutense de Madrid

C/ Pintor el Greco, 2 – 28040 Madrid

Durante los meses que dura la muestra se podrán visitar dos mesas comisariadas con libros de teoría relativa a la exposición. Este proyecto está comisariado por Virginia de Diego junto con Javier Pérez-Iglesias, director de la Biblioteca de la Facultad de Bellas Artes Complutense.

+info y visitas: bucprbba@buc.ucm.es

MAYO – JULIO 2018

ISLA TEÓRICA

Mesa dedicada a los libros de consulta de cada uno de los artistas participantes en la exposición. Los títulos, subrayados y anotados por los mismos, estarán disponibles para consultar y fotocopiar en la propia sala.

ACTIVIDADES ÚNICAS*

12 DE JUNIO DE 2018 – 19h

MESA REDONDA: EL PASADO ES UN PAÍS EXTRANJERO

Moderador: Pedro Media

Ponentes: Mira Bernabeu, Virginia de Diego, David Lanau

13 DE JUNIO DE 2018 – 19h

VISITA con la comisaria Virginia de Diego

20 DE JUNIO DE 2018 – 19h

PERFORMANCE *El abrazo de Salmacis*

Alejandría Cinque con Vera Amores

21 DE JUNIO DE 2018 – 19h

WECOLLECTCLUB visita la muestra con la comisaria Virginia de Diego

11 DE JULIO DE 2018 – 19h

VISITA con la comisaria Virginia de Diego

* Para todas las actividades únicas se requiere reserva de entrada, a través de los boletines de inscripción disponibles en www.madrid.org o en actividades.espaciosparaelarte@gmail.com.

YA NO NOS IMPORTA

Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid
Avda. de América, 13. 28002 Madrid

30 de mayo / 22 de julio / 2018
May 30th / July 22th / 2018

Esta exposición es un proyecto de la Dirección General de Promoción Cultural de la Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid.

This exhibition is project by the Directorate-General for Cultural Promotion, belonging to the Ministry for Culture, Tourism and Sports of Regional Government of Madrid.

COMUNIDAD DE MADRID / REGION OF MADRID

PRESIDENTE / PRESIDENT
Ángel Garrido García

**CONSEJERO DE CULTURA,
TURISMO Y DEPORTES /
REGIONAL MINISTER FOR CULTURE,
TOURISM & SPORTS**
Jaime M. de los Santos González

**VICECONSEJERO DE CULTURA,
TURISMO Y DEPORTES /
REGIONAL DEPUTY MINISTER
FOR CULTURE, TOURISM & SPORTS**
Álvaro Ballarín Varcárcel

**DIRECTORA GENERAL
DE PROMOCIÓN CULTURAL /
GENERAL DIRECTOR
FOR CULTURAL PROMOTION**
María Pardo Álvarez

**SUBDIRECTOR GENERAL
DE BELLAS ARTES /
DEPUTY GENERAL DIRECTOR
FOR FINE ARTS**
Antonio J. Sánchez Luengo

ASESOR DE ARTE / ART CONSULTANT
Javier Martín-Jiménez

EXPOSICIÓN / EXHIBITION

COMISARIA / CURATOR
Virginia de Diego

**RESPONSABLE DE EXPOSICIONES
TEMPORALES /
HEAD OF TEMPORARY EXHIBITIONS**
Almudena Hernández de la Torre

**COORDINACIÓN GENERAL.
SALA DE ARTE JOVEN /
GENERAL COORDINATION.
SALA DE ARTE JOVEN**
Nieves Paniagua Ramos

COMUNICACIÓN / COMMUNICATION
M^º Jesús Cabrera Bravo

**PROGRAMAS PÚBLICOS /
PUBLIC PROGRAMMES**
Macu Ledesma Cid

MONTAJE / MOUNTING
Artéc Exposiciones

ILUMINACIÓN / LIGHTING
Intervento

TRANSPORTE / TRANSPORT
Crisóstomo

SEGURO / INSURANCE
Generali
Martínez Tribez S.L

CATÁLOGO / CATALOGUE

TEXTOS / TEXTS
Virginia de Diego
Pedro Medina Reinón

TRADUCCIÓN / TRANSLATION
Lambe & Nieto

**DISEÑO GRÁFICO /
GRAPHIC DESIGN**
Sandwich Mixto

IMPRESIÓN / PRINTING
BOCM

AGRADECIMIENTOS / ACKNOWLEDGEMENTS

Nuestro agradecimiento a todas las personas e instituciones que ha hecho posible este proyecto / *Our most sincere gratitude to all the people institutions that have made this project possible:* Galería F2, Galería (Madrid), Galería Meessen De Clercq (Bruselas), Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid.

A los artistas seleccionados en el Open Call / *To the artista selected in the Open Call:* María Alcaide, Daniel Rietti, Marcos Abella Serrano, Elena Mairal, Christina Fernández-Mirón, Mirian Fernández Lara, Mar Reykavik, Paula Vidal, Iratxe Jaio y Klaas van Gorkum, Elandorphium, Asier Mendizabal, Patricia Esquivias, Anna Moreno y William Fort.

A OSP y a fontlibrary por las tipografías usadas en este catálogo.

JURADO IX EDICIÓN SE BUSCA COMISARIO / JURY

Jaime M. de los Santos González, María Pardo Álvarez, Ane Rodríguez, M^º Jesús Díez, Benjamín Weil, Antonio J. Sánchez Luengo, Javier Martín-Jiménez y Manuel Segade

ISBN: 978-84-451-3715-4

DEPÓSITO LEGAL / LEGAL DEPOSIT: M-15774-2018

© De esta edición: Comunidad de Madrid, 2018

© De los textos: sus autores

© De las imágenes sus autores



ESPACIOS PARA EL ARTE

ARTE
CONTEMPORÁNEO