

Generación 2016
Proyectos de arte Fundación Montemadrid

Ignacio Bautista
Eva Fàbregas
Enric Farrés Duran
Jaume Ferrete
Núria Güell
Tamara Kuselman
Daniel Martín Corona
David Mutiloa
Julia Varela
Juan Zamora

		Ignacio Bautista: Idolatría	30
		texto text —Ángel Calvo Ulloa	
		Eva Fàbregas: The role of unintended consequences (Sofa Compact)	44
		texto text —Juan Canela	
		Enric Farrés Duran: Establecer un principio de procedencia	58
		texto text —Joana Hurtado Matheu	
		Jaume Ferrete: Voder (Voder	74
		texto text —Eloy Fernández Porta	
		Nuria Güell: Apátrida por voluntad propia Sobre el desafío de lo posible	88
		texto text —Santiago López Petit	
		Tamara Kuselman: Cerrar bien la puerta y tirar las llaves a la alcantarilla	106
		texto text —Mathieu Copeland	
		Daniel Martín Corona: You are the one	122
		texto text —Pablo Llorca	
		David Mutiloa: Formal Exercise Nr2	136
		texto text —Manuel Segade	
		Julia Varela: x/5.000	152
		texto text —Juan Cruz	
		Juan Zamora: Cuerpos de agua	166
		texto text —Blanca de la Torre	
Presentación	7		
Presentation	9		
texto text —José Guirao			
Sobre objetos, catalogaciones y algunas objeciones	11		
On Objects, Cataloguing and a Few Objections	idem		
texto text —Ignacio Cabrero			

Fundación Montemadrid continúa con su labor de apoyo a programas sociales y culturales a través de proyectos como Generaciones, un certamen que desde el año 2000 premia y muestra la creación contemporánea más joven de nuestro país. En esta nueva edición, Generación 2016, se reúnen una vez más los diez proyectos seleccionados por un jurado de reconocido prestigio, en una exposición en la Casa Encendida que muestra obras específicamente producidas para esta ocasión.

La mayoría de los artistas presentes en esta edición, aunque desde conceptos e ideas heterogéneas, hacen uso de diferentes objetos para desarrollar sus propuestas artísticas. Prevalecen en algún caso las ideas centradas en el archivo y la catalogación, o la utilización de documentos oficiales –cartas gubernamentales, declaraciones de abogados– en un intento de “descatalogarse.” Los resultados se formalizan y presentan a través de instalaciones, ya sea utilizando el vídeo, objetos encontrados, dibujos, fotografías, pantallas de televisión deformadas, salas de consulta con archivadores, papeles dotados de mecanismos de seguridad para imposibilitar su reproducción, sillas o incluso sonido.

Mi felicitación a los diez artistas y proyectos premiados que forman esta muestra: Ignacio Bautista (Madrid, 1982), *Idolatría*; Eva Fàbregas (Barcelona, 1988), *The role of unintended consequences (Sofa Compact)*; Enric Farrés Duran (Palafrugell, Gerona, 1983), *Establecer un principio de procedencia*; Jaume Ferrete (Mollet del Vallès, Barcelona, 1980), *Voder (Voder)*; Núria Güell (Vidreras, Gerona, 1981), *Apátrida por voluntad propia. Sobre el desafío de lo posible*; Tamara Kuselman (Buenos Aires, 1980), *Cerrar bien la puerta y tirar las llaves a la alcantarilla*; Daniel Martín Corona (Madrid, 1980), *You are the one*; David Mutiloa (Pamplona, 1979), *Formal Exercise Nr 2*; Julia Varela Arribas (Madrid, 1986), *X/5.000*, y Juan Zamora (Madrid, 1982), *Cuerpos de agua*.

Asimismo, mi gratitud a los más de quinientos creadores que se han presentado a esta edición de Generaciones. Sin olvidar mi más sincero agradecimiento a los profesionales que han colaborado en la preselección: Susana de Blas, comisaria independiente; Selina Blasco, profesora de Teoría e Historia del Arte en la Universidad Complutense de Madrid, y Sergio Rubira, profesor de Historia del Arte también en la UCM y crítico de arte. Y finalmente, un reconocimiento especial a los miembros del jurado de esta edición, compuesto por Óscar Alonso Molina, crítico de arte y comisario independiente; Ellen Blumestein, conservadora jefe del KW Institute for Contemporary Art de Berlín, y Manuel Segade, director del Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid.

—José Guirao Cabrera *Director de la Fundación Monte Madrid*

Fundación Montemadrid continues to actively support social and cultural initiatives through projects like Generaciones, a competition that has rewarded and showcased the work of Spain's youngest contemporary artists since the year 2000. In Generación 2016, a prestigious jury has once again chosen the ten projects to be included in an exhibition at La Casa Encendida, featuring works produced specifically for the occasion.

Although their underlying concepts and ideas differ, the majority of this year's selected artists share the use of objects to develop their artistic proposals. In a few cases, the predominant idea has to do with archiving and cataloguing or with the use of official documents — government letters, lawyers' statements, etc. — in an attempt to “uncatalogue” oneself. The results are formalised and presented as installations comprised of videos, found objects, drawings, photographs, warped TV screens, reading rooms with filing cabinets, documents on paper that cannot be copied because of their security features, chairs and even sound.

I would like to congratulate the ten artists for their winning projects: Ignacio Bautista (Madrid, 1982), *Idolatría* [Idolatry]; Eva Fàbregas (Barcelona, 1988), *The Role of Unintended Consequences (Sofa Compact)*; Enric Farrés Duran (Palafrugell, Gerona, 1983), *Establecer un principio de procedencia* [Establish a Principle of Provenance]; Jaume Ferrete (Mollet del Vallès, Barcelona, 1980), *Voder (Voder*; Núria Güell (Vidreras, Gerona, 1981), *Apátrida por voluntad propia. Sobre el desafío de lo posible* [Stateless by Choice: On the Challenge of the Possible]; Tamara Kuselman (Buenos Aires, 1980), *Cerrar bien la puerta y tirar las llaves a la alcantarilla* [To Shut Down the Door and Throw the Keys into the Gutter]; Daniel Martín Corona (Madrid, 1980), *You Are the One*; David Mutiloa (Pamplona, 1979), *Formal Exercise Nr 2*; Julia Varela Arribas (Madrid, 1986), *X/5.000*; and Juan Zamora (Madrid, 1982), *Cuerpos de agua* [Bodies of Water].

I would like to thank the more than five hundred artists who entered this year's Generaciones contest. I likewise owe a debt of gratitude to the professionals who participated in the pre-selection process: Susana de Blas, independent curator; Selina Blasco, lecturer of Art History and Theory at the Universidad Complutense de Madrid; and Sergio Rubira, art critic and lecturer of Art History at the Universidad Complutense de Madrid. Finally, a special word of acknowledgement goes to the members of this year's jury: Óscar Alonso Molina, art critic and independent curator; Ellen Blumenstein, Chief Curator of the KW Institute for Contemporary Art, Berlin; and Manuel Segade, Director of the Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid.

—José Guirao Cabrera *Director of Fundación Montemadrid*

Sobre objetos, catalogaciones y algunas objeciones

On Objects, Cataloguing and a Few Objections

—Ignacio Cabrero

El mundo de los objetos ha sido tratado y representado a lo largo de la historia del arte de diferentes maneras, pero es en el siglo xx cuando los artistas comienzan a prestar atención a los objetos con el fin de convertirlos en sí mismos en obras de arte, ya sea mediante una intervención sutil o una abierta manipulación. Podemos decir que Duchamp es quien comienza a cuestionar lo que hasta ese momento se consideraba la autenticidad artística, ligada a la mano ejecutora del creador. Y lo hace a través del *ready-made*, el primer objeto que lleva la firma de un autor sin que sea él quien lo ha realizado; un objeto que, por decisión e idea del artista, queda descontextualizado al extraerlo del ámbito de su función original y dotarle del aura propia de la obra de arte¹.

1. “Duchamp joue sur cette ambiguïté en transformant son propre patronyme en marque. Quand on achète un Duchamp, on n’achète pas l’objet. On achète la marque” [Duchamp juega con esta ambigüedad transformando su propio nombre en marca. Al comprar un Duchamp, uno no compra el objeto. Compra la marca]; Bernard Edelman, *La propriété littéraire et artistique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1989; cit. en Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l’art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 126.

—Ignacio Cabrero

The world of objects has been treated and represented in different ways throughout art history, but it was not until the twentieth century that artists began to focus on objects with the intention of turning them into works of art in their own right, whether through subtle intervention or blatant manipulation. We might say that Duchamp was the one who began to question the hitherto accepted notion of artistic authenticity as something linked to the implementing hand of the creator, and he did so with the “ready-made”, the first object to be signed but not made by the author — an object which, by the artist’s decision and initiative, is decontextualised, divested of its original purpose and imbued with the aura of a work of art.¹

Daring to defy the very nature of the authenticity of the object made by the

1. “Duchamp joue sur cette ambiguïté en transformant son propre patronyme en marque. Quand on achète un Duchamp, on n’achète pas l’objet. On achète la marque” [Duchamp plays with this ambiguity by turning his own name into a brand. When you buy a Duchamp, you are not buying the object. You are buying the brand.]; Bernard Edelman, *La propriété littéraire et artistique*, Paris: Presses Universitaires de France, 1989; quoted in Nathalie Heinich, *Le Triple jeu de l’art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris: Les Éditions de Minuit, 1998, p. 126.



Marcel Duchamp
Readymade
Portabotellas realizado
con hierro galvanizado
Bottle rack made
of galvanized iron
(1914)
59 x 37 cm

Aunque los *ready-made* fueron rechazados en un principio por el mundo del arte —demasiado transgresores al atreverse a ir contra la naturaleza misma de esa autenticidad del objeto hecho con las propias manos del artista—, dos generaciones más tarde, los objetos se habían integrado ya como experimentación y práctica artísticas. Así surgió lo que podríamos llamar el arte de encontrar objetos, que adoptó denominaciones diferentes dependiendo de los materiales empleados, desde el *trash art* o *junk art* (arte basura), hasta el llamado *arte povera* (arte pobre), movimiento artístico de origen italiano cuyos representantes realizan obras con materiales y objetos encontrados, como es el caso de la célebre *Venus de los trapos* de Michelangelo Pistoletto (Italia, 1933).

Igualmente en torno al objeto, se hallan propuestas como los *specific objects* de Donald Judd o las “máquinas escultura” de Jean Tinguely, que, desde un espíritu dadaísta, satirizan esa sobreproducción sin sentido de objetos y bienes materiales por parte de la sociedad industrial. Piero Manzoni, con su *Mierda*

artist’s own hands, ready-mades were initially rejected by the art world as too transgressive. However, two generations later objects had already been accepted as a form of artistic experimentation and practice. This gave rise to what we might call the art of finding objects, which received different names according to the type of materials used, from “trash art” and “junk art” to “arte povera”, or “poor art”, a movement born in Italy whose proponents created works of art out of found objects and materials, such as Michelangelo Pistoletto’s famous *Venus of the Rags*.

Other object-centred proposals include Donald Judd’s “specific objects” and Jean Tinguely’s “sculpture-machines”, which, possessed by the spirit of dadaism, lampoon the industrial society’s nonsensical overproduction of material goods and objects. In 1961 Piero Manzoni went one step further with *Artist’s Shit*, deciding that not only the objects an artist uses but also the artist himself and everything that comes out of him can be considered a work of art. As the leading exponent of pop art, Andy

de artista de 1961, va un paso más allá y decide que no solo los objetos que el artista utiliza pueden ser obras de arte, sino que el artista mismo y todo lo que de él sale es también arte. Andy Warhol, como exponente del arte pop, crea, por ejemplo, esculturas que consisten en cajas réplica de conglomerado con logotipos de marcas de productos de consumo como Kellogg, Brillo o Heinz.

También Boltanski abandonó la pintura en los años sesenta y comenzó a acumular objetos personales y anónimos, postales y fotografías para crear libros de artista, series gráficas y corpus documentales; objetos perdidos o abandonados con los que realiza instalaciones y escenografías que expresan la ausencia y la memoria.

Sin embargo, es en los últimos años cuando esta intención de dotar a los objetos de aura artística se ha acentuado y ha desembocado incluso en nuevas disciplinas artísticas basadas en esa atención a los objetos y en su descontextualización.

Warhol created, for example, sculptures consisting of plywood replica-boxes emblazoned with the logos of different consumer product manufacturers, such as Kellogg’s, Brillo and Heinz.

Boltanski also gave up painting in the 1960s and began accumulating personal and anonymous objects, postcards and photographs to create artist’s books, graphic series and documentary corpora: mislaid or abandoned objects which he used to produce installations and scenographic designs that speak of absence and memory.

However, it is in recent years that this intention of endowing objects with an artistic aura has intensified, leading to the emergence of new creative disciplines based on that attention to objects and their decontextualisation. We can see this, for example, in a work by Julia Spínola featured in Generación 2013, *Frase (objeto)* [Phrase (Object)], where a series of actions generate phrases consisting not of letter or words but of

Donald Judd
Suite of five Chairs
#84/85
En varios colores de
Finland Color Plywood Corp
In multiple colors
of Finland Color Plywood
(1987)
Judd Furniture™
©Judd Foundation



Foto / Photo: Judd Foundation Archive



Julia Spínola
Frase (objeto). BOCA

(2013)

©Julia Spínola

Muestra de ello es, por ejemplo, una obra que formó parte de Generación 2013, *Frase (objeto)*, de Julia Spínola, en la que una serie de acciones generaban frases no formadas por letras ni palabras, sino por objetos dispuestos al azar, asumiendo una determinada coreografía.

Otra deriva del objeto hacia el mundo del arte la encontramos en la línea de “fracaso” que puede rastrearse en el diseño industrial, cuando cede a la forma del objeto todo el protagonismo y abandona el imperativo de su funcionalidad, provoca la disolución de las fronteras entre el arte y el diseño experimental más radical. Buena parte de los diseñadores han pasado a ser artistas y a trabajar a partir de los postulados básicos de la posmodernidad — singularidad, juego, transvanguardismo, interdisciplinariedad, transversalidad, etc.—, contribuyendo así a fomentar esa “cultura del simulacro” que denominó Baudrillard, terreno impreciso entre el mundo del arte y el del diseño.

En definitiva, la incorporación del objeto forma parte consustancial de la práctica artística desde principios del siglo xx, y son muchos los artistas contemporáneos que trabajan a partir de los objetos, o con los objetos, o incluso desde los objetos, ya sea en el ámbito escultórico, conceptual, minimalista, performático..., descontextualizándolos y presentándolos a modo de instalación, o incluso desde inspiraciones en relación con el archivo y la catalogación, la biografía, la documentación, etc.

Porque, en efecto, el tema del archivo y la catalogación está unido a la cultura objetual. También Duchamp fue pionero en este sentido, con su edición de trescientos ejemplares de *La Boîte-en-valise*,

randomly arranged objects that perform a choreography.

Evidence of the object’s drift towards the art world can also be found in the “failure” of certain industrial designs, where all attention is focused on the form of the object and the imperative of its functionality is abandoned, erasing the boundaries between art and the most radical experimental design. Many designers have now become artists and are guided in their work by the basic postulates of postmodernism —singularity, play, interdisciplinarity, transversality, etc. — thereby fostering the “culture of simulacrum” identified by Jean Baudrillard, which vaguely defined the middle ground between the worlds of art and design.

In short, the incorporation of the object has been an inseparable part of artistic practice since the early twentieth century, and today many contemporary artists work from, with or even out of objects — whether in the sculptural, conceptual, minimalist or performance field, among others — taking them out of context and presenting them as installations or, in some cases, as sources of inspiration related to the archive, cataloguing, biography, documentation, etc.

There is no denying that the theme of the archive and the act of cataloguing go hand-in-hand with objectual culture. Duchamp also pioneered this exploration with his edition of 300 copies of *La Boîte-en-valise*, a project begun in 1935 in Europe and continued later in the United States. “Obviously, the difference between the act of storing or collecting and that of archiving is essential for understanding the scope and relevance of this third paradigm in contemporary art. While

un proyecto iniciado en 1935 en Europa y continuado en Estados Unidos. “Evidentemente, la diferencia que se da entre el hecho de almacenar o coleccionar y el de archivar es clave para comprender el alcance y la relevancia de este tercer paradigma en el arte contemporáneo. Si el almacenar o coleccionar consiste en ‘asignar’ un lugar o depositar algo —una cosa, un objeto, una imagen— en un lugar determinado, el concepto de archivo entraña el hecho de ‘consignar’.”²

Uno de los artistas de esta edición de Generaciones presenta su propuesta a partir de este funcionamiento propio del archivo. Otra de las artistas, a través de documentos, cartas gubernamentales o declaraciones de abogados, demuestra la imposibilidad actual de salirse de los archivos estatales y dejar de estar “catalogado”. Y, en general, prácticamente todos los artistas presentes en Generación 2016 incluyen, de una forma u otra, los objetos o el análisis en torno a ellos en sus propuestas.

...

El trabajo de Ignacio Bautista se caracteriza por combinar la estética de un *savoir faire* con una formalización de base conceptual. Mediante una labor de búsqueda, recopilación y apropiación, ya sea de noticias aparecidas en prensa escrita o en la televisión, o bien, como en el proyecto que aquí presenta, de objetos “supervivientes” en internet, el artista trastoca su apariencia visual para producir una ruptura en la percepción y crear una alteración.

2. Anna Maria Guasch, *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid, Akal, 2011, p. 10.

storing or collecting consists in ‘assigning’ a location or depositing something — a thing, an object, an image — in a certain place, the concept of archiving entails the act of ‘consigning’.”²

One of the awarded artists in this year’s edition of Generaciones has based his project on this operation, typical of the archive. Another artist uses documents, such as government letters and lawyer’s reports, to prove that it is currently impossible to extricate oneself from state archives and cease to be “catalogued”. And, in general, one way or another, practically all of the artists featured in Generación 2016 include objects or object-centred analyses in their proposals.

...

Ignacio Bautista’s work combines a certain *savoir-faire* aesthetic with a conceptually-based formalisation. He searches, compiles and appropriates different materials, such as news appearing in the press and on television or — as in the case of his exhibited project — “survivor” objects from the Internet, and warps their visual appearance to produce a break in perception and thus create an alteration.

History is full of examples of objects that have been recycled, reusing the valuable materials of which they are made to manufacture other tools that are better suited to the new needs and perspectives of each period of time. Drawing from the vast on-line archive of objects that avoided being melted down by Spanish colonisers in South

2. Anna Maria Guasch, *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*, Madrid: Akal, 2011, p. 10.

La historia ofrece numerosos casos de reciclado de objetos con el fin de reutilizar sus preciados materiales y fabricar otros utensilios que respondieran mejor a las necesidades y nuevas perspectivas que se imponían en cada momento. Partiendo del amplio archivo de imágenes disponible en la red sobre muchos de los objetos que escaparon de la fundición por parte de los colonizadores españoles en América del Sur, Ignacio Bautista realiza un nuevo “fundido”, en este caso visual: esas imágenes/objeto, cargadas del peso histórico del expolio y el colonialismo salvaje, son “fundidas” digitalmente para crear un envoltorio dorado.

Dicho envoltorio se convierte en una especie de baño de oro que el artista dispone sobre el objeto anodino; a la vez que lo oculta y le hace perder su función habitual, lo traslada a un ámbito diferente, plagado de alusiones y expectativas. El resultado son pequeñas figuras convertidas en símbolos de una colectividad perdida, objetos testigo de una identidad robada. Objetos de uso común aparecen de esta forma cubiertos de un carácter político que testimonia lo acontecido al otro lado del Atlántico. Su exposición en vitrinas viene a señalar cómo tantos otros objetos de uso diario también se han “colado” en las vitrinas de museos de todo el mundo como parte de la historia del arte.

El proyecto *Idolatría* acerca, de esta forma, lo común y cotidiano al ámbito espiritual y social en el que las antiguas civilizaciones situaban sus objetos sagrados, generando en lo ordinario una suerte de nuevos dioses a los que adorar.

También encontramos alusiones a objetos dorados, en este caso sumer-

America, Bautista performs a new “smelting”, but this time a visual one, digitally “smelting” these object-images, pregnant with historical connotations of barbaric colonialism and plunder, to create a golden wrapping. A wrapping that becomes a kind of gold plating which the artist then applies to the anodyne object, concealing and stripping it of its habitual function and, at the same time, transporting it to a different setting, steeped in allusions and expectations. The result is a series of small figures that become symbols of a lost collectivity: objectual testaments to a stolen identity. Commonplace objects thus take on a political guise that testifies to what occurred across the Atlantic Ocean. Exhibited in display cases, Bautista’s figures underscore how countless other ordinary, utilitarian objects have also been “sneaked” into museum vitrines round the world, claiming a place in art history.

The project *Idolatría* [Idolatry] thus brings the common and quotidian closer to the spiritual and social sphere in which ancient civilisations situated their sacred objects, using the ordinary to generate a kind of pantheon of new deities to be worshiped.

We also find allusions to gold objects — in this case submerged — in *Cuerpos de agua* [Bodies of Water], the project presented by Juan Zamora. The artist’s point of departure is the study of the natural bodies of water that cover part of the Earth’s surface, which, for South American indigenous cultures such as the pre-Columbian Muisca community, were sacred places where gold objects of their own making were ritually consigned to the depths in the belief that such an action would bring them to life.

gidos, en el proyecto de Juan Zamora, titulado *Cuerpos de agua*. El artista parte del estudio de estas masas de agua natural que cubren parte de la Tierra y que en la cultura de comunidades indígenas de América del Sur, como la comunidad prehispánica muisca, eran lugares sagrados donde se realizaban rituales lanzando a sus profundidades objetos de oro que fabricaban, con la creencia de que así cobrarán vida.

El artista realiza un trabajo sobre el propio terreno de los cuerpos de agua, explorando y recogiendo materiales orgánicos y objetos que encuentra como testimonios de la historia del lugar: hojas, piedras, fósiles, restos óseos, maderas, diminutos fragmentos de oro y tierra, etc. El proyecto se formaliza en una serie de piezas cuyo título se encuentra escrito en *muyscubun*, la lengua muisca, perteneciente a la familia de las lenguas *chibcha*, cuya extinción fue dictaminada por el rey Carlos III de España para ejercer un mayor control sobre la población indígena.

Conjugando fotografía, dibujo, vídeo e instalación, con la constante de formas geométricas extraídas del arte muisca —particularmente el triángulo como representación primigenia de montaña—, Juan Zamora crea diez cuerpos de agua mediante el reciclaje de esos pequeños restos de material “pobre” encontrados, enfrentando así el sentido espiritual del agua y el oro en la cultura prehispánica con el valor material y económico impuesto por la colonización española.

A Julia Varela Arribas le interesan también los objetos, concretamente la inscripción del objeto en el análisis que lleva a cabo sobre la legitimación que la estructura artística establecida opera

Zamora did extensive fieldwork on and around these bodies of water, exploring and gathering organic materials, and found objects that function as mementos of the history of each place: leaves, stones, fossils, bones, wood, tiny fragments of gold and earth, etc. The project is formalised as a series whose title is written in Muyscubun, the language of the Muisca people, one of several in the Chibcha language family, whose extinction was decreed by King Charles III of Spain in order to better control the indigenous population.

Combining photography, drawing, video and installation with ever-present geometric forms borrowed from Muisca art — especially the triangle, an ancient symbol of the mountain — Zamora created ten bodies of water by recycling the tiny bits of “poor” materials he had found, effectively juxtaposing the spiritual significance of water and gold in pre-Columbian culture with the material and economic value imposed on them by Spanish colonisation.

Julia Varela is also interested in objects, specifically in including the object in her ongoing investigation of the legitimacy that the established art system confers upon expressions of defiance or resistance. The installation *X/5,000* consists of folded plasma screens that highlight the potentiality of the physical in a society that has been dematerialised by the psychotic production of images and discourses. The artist alludes to the latency of the object, the action that has led to the deformation and paralysis of the medium, in contrast with the framed, enclosed and finished images that are shown to the spectator. This work, as the artist herself explains, emerged in the wake of a search

sobre las manifestaciones que plantean una resistencia. *X/5.000* es una instalación de televisiones de plasma doblados que ponen de manifiesto la potencialidad de lo físico en una sociedad desmaterializada por la producción psicótica de imágenes y discursos. La artista alude a la latencia del objeto, la acción que ha llevado a la deformación del medio y su parálisis, frente a las imágenes que se muestran al espectador, enmarcadas, encerradas y acontecidas. Esta obra, según comenta la propia artista, surgió tras una búsqueda de las potencias que hacen de los aparatos televisivos sujetos reaccionarios. Las pantallas de televisión, símbolo de la emisión de imágenes en la sociedad contemporánea, en este caso se resisten, han perdido su función, incluso su forma, convertidas en objetos artísticos, en obras únicas y originales, firmadas por la artista.

A pesar de ser contemporáneos, estos aparatos televisivos se muestran con un aspecto primitivo, como tótems actuales. Para la artista, simbolizan la nada estéril y expresan la nada fecunda. La obra actúa reivindicando la negación del desorden generado a través de las imágenes contemporáneas y la desafección que dicho caos genera en los individuos.

Apropiándose del objeto ordinario y presentándolo en un contexto artístico, Enric Farrés Duran cuestiona, en su proyecto *Establecer un principio de procedencia*, el tema de la autoría del objeto artístico, su autenticidad como obra de arte original. Además, al formalizar su pieza mediante los principios y el funcionamiento propios del archivo, nos impide adivinar si los papeles que la componen son objetos encontrados o creados por el artista, si son reales o falsos, si su proce-

for the powers that turn television sets into reactionary subjects. In this case, television screens — iconic symbols of image broadcasting in contemporary society — put up a resistance; they have lost their function, and even their form, having been turned into art objects, into unique and original pieces signed by the artist.

Despite being contemporary devices, these television sets have a primitive appearance, resembling modern-day totems. For the artist, they symbolise a barren nothingness and express a fertile nothingness. The work operates by proclaiming the negation of the chaos generated via contemporary images and the hostility that chaos inspires in individuals.

Appropriating the ordinary object and presenting it in an artistic context, Enric Farrés Duran questions the notion of the artistic object’s authorship and authenticity as an original work of art in his project *Establecer un principio de procedencia* [To Establish a Principle of Provenance]. Moreover, by formalising his piece according to archival principles and procedures, he makes it impossible for us to determine whether the papers that comprise it are found objects or whether they are created by the artist, whether they are genuine or fake, whether or not their provenance is an invention, etc. If we are to believe Farrés Duran, these 2,236 papers were found inside books, and each is labelled with its place of provenance, that is, the title of the volume in which it was discovered. Love letters and hate mail, cheques, cooking recipes, medical prescriptions, technical drawings and doodles, notes on lawsuits and lists of all kinds form an archive based

dencia es o no una invención... Siguiendo el argumento de Enric Farrés, se trata de 2236 papeles encontrados dentro de libros, en cada uno de los cuales consta, como dato de lugar de origen, el título del volumen en el que se hallaba. Cartas de amor o de odio, cheques, recetas de cocina o médicas, dibujos técnicos o naïfs, demandas judiciales y listados de todo tipo forman un archivo basado en un “principio de procedencia” subjetivo y ficcional.

Lo que al artista le interesa del archivo es la práctica de sus principios, la aplicación de sus sistemas, para dotar al fragmento, al objeto extraído del contexto que le era propio, de una función distinta a la original, de un nuevo significado.

De una edición publicada en 1980 por el diseñador italiano Ettore Sottsass —referente del diseño radical convertido posteriormente en icono posmoderno—, David Mutiloa toma el título de su proyecto, *Formal Exercise Nr 2*. Basándose en las costumbres y los códigos de la cultura burguesa, así como en los objetos decorativos cotidianos de espacios urbanos de tránsito, Sottsass concibió una serie de elementos y formas decorativas, objetos inútiles que actuaran de manera crítica y cuestionasen el propio mercado y consumo de objetos.

A través de una estructura metálica a modo de *display* —que puede remitirnos a ese elemento de soporte propio de exposiciones temporales—, el proyecto de Mutiloa presenta fotografías cercanas al lenguaje publicitario, mostrando, por ejemplo, al hombre musculado como objeto de deseo, al modo del héroe de las *Olimpiadas* de Leni Riefenstahl; modelos vestidos con tejidos cuyos diseños se inspiran en aquellos que aparecían en el libro de

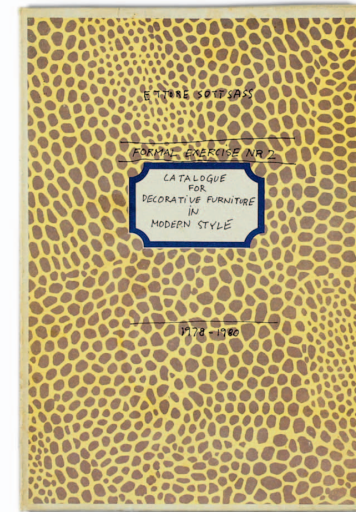
on a subjective, fictional “principle of provenance”.

The aspect of the archive that interests Farrés Duran is the practise of its principles, the application of its systems in order to give the fragment, the object removed from its original context, a purpose that differs from its original function, and thus a new meaning.

David Mutiloa obtained the title of his project, *Formal Exercise Nr2*, from a book published in 1980 by Italian designer Ettore Sottsass, a leading exponent of radical design who later became a postmodern icon. Drawing on the customs and codes of bourgeois culture and the decorative objects commonly found in heavily transited urban areas, Sottsass came up with a series of decorative forms and elements, useless objects that would act critically and question the market for, and the consumption of, objects.

Arranged on a metal structure reminiscent of the display furniture typically used in temporary exhibitions, Mutiloa’s project presents photographs that flirt with the visual language of advertising; the well-muscled male, for example, is shown as an object of desire in the manner of the hero of Leni Riefenstahl’s *Olympia*, while the patterns of the sport fabrics are inspired by the designs found in Sottsass’s book. Thus Mutiloa analyses and, to a certain extent, revives the Italian designer’s work, at once resurrecting its critical intention and confirming its failure, as the new objects, textures and ornaments he proposed would ultimately fuel and collude with the very economic machine he intended to put on trial.

Eva Fàbregas’ interest in exploring the “social life” of objects as mediators



Ettore Sottsass
Formal Exercise Nr2

Catalogo para decoración de
mobiliario en estilo moderno

Catalogue for Decorative
Furniture in Modern Style

(1978–1980)
59 x 37 cm

Sottsass. De esta forma, el artista analiza y rescata de alguna forma el trabajo del diseñador italiano, situándose entre la revitalización de su intención crítica y la constatación del fracaso de la misma, aludiendo a que su aportación mediante nuevos objetos, texturas y ornamentos terminaría contribuyendo y colaborando en la propia maquinaria económica que pretendía enjuiciar.

El interés de Eva Fàbregas por explorar la “vida social” de los objetos como mediadores entre los seres humanos queda de manifiesto en *The role of unintended consequences (Sofa Compact)*. Este proyecto surge de la fascinación de la artista por un cortometraje comercial de los diseñadores Charles y Ray Eames sobre el primer sofá *ready-to-assemble*. Lo insólito de aquel corto era su particular narración, que parecía anticiparse al inminente *boom* de la circulación de mercancías/objetos a escala global. Al parecer, solo dos años después, el buque llamado *Ideal-X* zarpó de Nueva Jersey hacia Houston con el primer cargamento de contenedores de mercancías, dando comienzo

between human beings is patent in *The Role of Unintended Consequences (Sofa Compact)*, which is a product of the artist’s fascination with a short commercial film by designers Charles and Ray Eames about the first ready-to-assemble sofa. The unusual thing about that film was its distinctive narration, which seemed to anticipate the imminent boom of the global circulation of goods and objects. Apparently, just two years later, in 1956, the ship *Ideal-X* set sail from New Jersey to Houston with the first cargo of freight containers, kick-starting a revolution in the transport industry whose social impact was as yet unforeseeable.

Trade routes thus began to draw a map of land, air and sea itineraries travelled by huge containers packed with objects of consumer desire. In the artist’s own words, the project “attempts to explore the long shadow of the Eames’ first collapsible sofa as the dawn of a new global world, which would ultimately come to define the way we relate with each of the objects that surround us today”. Fàbregas takes spectators on a frenzied tour of hundreds of rationalist, Victorian, neoclassical,

a una revolución en el transporte cuyo impacto social era aun impredecible.

Las rutas de mercancías comenzaron a dibujar, por tierra, mar y aire, itinerarios transitados por enormes contenedores repletos de objetos, objetos de deseo por parte del consumidor. Este proyecto, según palabras de la propia artista, “pretende explorar la sombra alargada del primer sofá desmontable de los Eames como inicio de un nuevo mundo global, que terminaría definiendo el modo en que nos relacionamos con cada uno de los objetos que hoy nos rodean”. Un recorrido frenético por centenares de despachos genéricos y salas de estar racionalistas, victorianas, neoclásicas, rurales, manieristas, coloniales; repletas a su vez de cómodas barrocas, relojes minimalistas, alfombras persas, persianas venecianas, plantas tropicales, esculturas posmodernas...

Otros objetos, en este caso sillas, resultaron ser los protagonistas de la *performance* que Tamara Kuselman ideó durante su residencia en Banff (Canadá) en 2014. La artista invitó a la *performer* Evelyn Donnelly a generar, mientras se escuchaba una voz que parecía estar dirigiéndola, una coreografía en una sala de conferencias que acabó siendo el escenario de una estructura realizada con sillas.

En *Cerrar bien la puerta y tirar las llaves a la alcantarilla* se intercala la filmación de esta performance con una serie de escenas en 3D de interiores en los que se sucede una nueva coreografía de objetos, de mobiliario, acompañada de la lectura, con sonido alterado, de una interpretación del relato de Julio Cortázar *Casa tomada*, cuyos protagonistas, dos hermanos, abandonan finalmente su casa al ser incapaces de afrontar

rural, mannerist and colonial sitting rooms and generic offices, filled with baroque commodes, minimalist clocks, Persian rugs, Venetian blinds, tropical plants, postmodern sculptures, etc.

Other objects — in this case, chairs — turned out to be the stars of the performance that Tamara Kuselman came up with during her residency in Banff, Canada, in 2014. The artist invited performer Evelyn Donnelly to listen to a voice that seemed to be giving her directions and to then create a choreography in a conference room, which ended up housing a structure made of chairs.

In the performance *Cerrar bien la puerta y tirar las llaves a la alcantarilla* [To Shut Down the Door and Throw the Keys into the Gutter], the film footage alternates with a series of 3D interior scenes in which a choreography of objects — namely, furniture — unfolds to the altered sound of someone reading a rendering of Julio Cortázar’s short story “Casa Tomada” [House Taken Over], in which two siblings leave their home because they cannot come to terms with the fact that it is being occupied by an unknown entity who is distorting the established order. As the brothers depart, the question is raised of their unvoiced desire to shed the burden of the family legacy. Meanwhile, the furniture reasserts itself in the lead role. As the artist herself has stated, “we observe the motions and hear the voices, the sound is increasingly distorted until the deconstructed voices lead to the total disappearance of meaning and their sound alludes to a new, abstract thing”.

The voice — a human characteristic we tend to regard as unique in its “natural” dimension — is in fact the primary working tool for Jaume Ferrete, who uses

el hecho de que está siendo ocupada por una entidad desconocida que viene a distorsionar el orden establecido. Ante su marcha, se despierta la pregunta sobre su silencioso deseo de liberarse del peso de la herencia familiar.

Mientras el mobiliario se reafirma como protagonista principal, según comenta la propia artista, “observamos los movimientos y oímos las voces, el sonido va distorsionándose hasta que las voces deconstruidas llevan a la desaparición total del significado y las voces convertidas en sonido aluden a una nueva cosa abstracta”.

Precisamente la voz, una característica humana que tendemos a considerar únicamente en su dimensión “natural”, es la herramienta de trabajo de Jaume Ferrete, tanto para la transmisión de sentido como para la exploración estética y la activación de una práctica performativa ligada al cuerpo, además de como marco desde el que abordar debates a los que la voz está ligada de forma implícita y explícita. El artista no busca para sus piezas espacios convencionales de exposición; utiliza formatos como CD, archivos *on-line*, conciertos, *performances*, actos de docencia...

Así, su proyecto *Voder* (*Voder* se concreta en una pieza *on-line* a la que se accede a través de una web activa durante el tiempo que dura la exposición. Aunque el artista enfatiza que su pieza no tiene relación con lo objetual, sí podríamos decir que surge de su encuentro con una serie de objetos: la máquina parlante Euphonia y el primer sintetizador electrónico de voz, The Voder, junto con documentos relacionados con la historia de la síntesis de voz y otros documentos históricos que,

it for both the conveyance of meaning and the aesthetic exploration and the activation of performances linked to the body, but also as a springboard for addressing debates that are implicitly and explicitly associated with vocal expression. Ferrete does not seek conventional exhibition venues for his pieces; instead, he uses formats like CDs, on-line archives, concerts, performances, educational activities, etc.

In fact, his project *Voder* (*Voder* is an on-line work hosted on a website that will remain active for the duration of the exhibition. Although the artist insists that his piece is unrelated to the objectual, we might say that it stems from an encounter with a series of objects: the talking machine Euphonia and the first electronic speech synthesiser, the Voder, which are accompanied by documents related to the history of speech synthesis and other historical records which, in Ferrete’s opinion, shaped the ideologies of the voice. In the artist’s own words, “these cases/texts allow us to construct a discourse that sheds light on the ideological underpinnings of the history of vocal technology, and of speech synthesis in particular, which have to do with gender, body and ‘being a person’”.

In *Voder* (*Voder*, Ferrete tries to create a performing space for that discourse, not as a score for voices but as an exploration of the possibilities and limitations of synthetic voices and their performative qualities.

The limits of legality form the core of Nuria Güell’s work, which analyses the practical ethics of government institutions to detect abuses of power committed under the aegis of established legal channels and hegemonic morality. The relationship

desde su perspectiva, contribuyeron a conformar las ideologías de la voz. En palabras del propio artista: “estos casos/textos permiten construir un discurso que visibiliza aspectos ideológicos subyacentes a la historia de las tecnologías de la voz, en particular su síntesis, que tienen que ver con género, cuerpo y ‘ser persona’”.

En *Voder* (Voder, Ferrete trata de dar lugar a ese discurso performativamente no como una partitura para voces, sino a través de la exploración de las posibilidades y los límites de las voces sintéticas y lo que hay de performativo en ellas.

En torno a los límites de lo legal se desarrolla el trabajo de Núria Güell, que analiza la ética practicada por las instituciones detectando los abusos de poder cometidos a través de la legalidad establecida y la moralidad hegemónica. La relación con los poderes constituidos, los privilegios del mundo del arte y la complicidad con diferentes aliados son los recursos en los que basa sus operaciones artísticas, que, diluyéndose en los límites de su propia vida, se desarrollan como tácticas disruptivas en contextos específicos con el objetivo de subvertir las relaciones de poder instauradas.

Tomando como punto de partida el concepto de nacionalidad como la cualidad que infunde a una persona el hecho de pertenecer a una comunidad nacional organizada en forma de estado, el proyecto *Apátrida por voluntad propia*. Sobre el desafío de lo posible tiene como motor la falta de identificación de la artista con la estructura Estado-nación y su rechazo a la nacionalidad como construcción identitaria impuesta.

Con el objetivo de poder elegir la renuncia a la nacionalidad por voluntad

with the powers-that-be, the privileges of the art world and its complicity with different allies are the resources on which she bases her artistic operations, whose boundary with her own life grows blurry as they take the form of disruptive tactics implemented in specific contexts with the aim of subverting entrenched power relationships.

Exploring the idea of citizenship as the quality that gives a person a sense of belonging to a national community organised in the form of a state, the project *Apátrida por voluntad propia*. *Sobre el desafío de lo posible* [Stateless by Choice: On the Challenge of the Possible] is driven by the artist’s failure to identify with the nation-state structure and her rejection of citizenship as an imposed identity construct.

In order to voluntarily renounce her citizenship, the artist worked with a lawyer, a philosopher and a political theorist and entered into a joint legal dialogue with the state, basing her claim on the principle of the subject’s right to self-determination. The preliminary meetings with collaborators, her appointments with government officials and the correspondence exchanged with the state form the corpus of the project, presented as an installation as well as a form of documentation. While the penchant for cataloguing and archiving is related to objects, this project was inspired by the artist’s determination to “uncatalogue” herself as a consequence of her lack of identification with the structure that grants/imposes citizenship.

Adopting a stance that seems to ironically challenge the impossibility of extricating the work of art from Benjamin’s “age of technological

propia, la artista ha trabajado con una abogada, un filósofo y un teórico político para conjuntamente llevar a cabo un diálogo legal con el Estado, basándose en el principio de autodeterminación del sujeto. Las reuniones preparatorias con los colaboradores, las citas con la administración, así como todo el intercambio epistolar con el Estado conforman el proyecto, presentado como instalación y documentación. Así, si el afán de catalogación y archivo está ligado a los objetos, este proyecto surge de una intención por parte de la artista de “descatalogarse”, en consecuencia a su desidentificación con la estructura que otorga/impone la nacionalidad.

Daniel Martín Corona, con un planteamiento que parece retar irónicamente a la imposibilidad de extraer la obra de arte de la “era de la reproducibilidad técnica” acuñada por Benjamin, presenta en su proyecto *You are the one* una serie de dibujos cuya única intención es que no puedan ser reproducidos. Cada uno de ellos es una obra única, un original cuya reproducción fiel es imposible. Y ello se debe a que están formados por algunos de los elementos o dispositivos de seguridad que se utilizan habitualmente en documentos oficiales como pasaportes, billetes o diplomas: papeles especiales con marcas de agua, hologramas, *guillocks* o tintas invisibles, entre otros.

De esta manera, los dibujos se blindan de cara a una potencial falsificación y en ellos se hace completamente innecesario el certificado de autenticidad, ya que la propia obra, podríamos decir, consiste en su certificación. El planteamiento juega con la idea de la técnica enfrentada a sí misma: por un lado, la técnica es la que permite un mundo hiperreproducible

reproducibility”, Daniel Martín Corona presents a project entitled *You Are the One*, a series of drawings whose sole purpose is to defy reproduction. Each is a unique work, an original that can never be accurately replicated. In order to achieve this, each work incorporates some of the security devices or features commonly found on official documents such as passports, paper currency or diplomas: special paper with watermarks, holograms, guilloches, invisible ink, etc.

Thus, Martín Corona’s drawings effectively thwart any attempt at falsification and eliminate the need for certificates of authenticity; indeed, we might say that each work actually certifies itself. This proposal plays with the idea of technology in confrontation with itself: on the one hand, technology is what makes a hyper-reproducible world possible and, on the other, it is constantly evolving and seeking new ways to constrain that reproducibility.

In short, these drawings — unequivocally unique works whose very existence boldly asserts their originality and irreproducibility — are an ironic commentary on the efforts to maintain the notion of originality and authenticity in these days of mass technical reproduction, as well as on the fading aura of the work of art.

...

Objects steeped in historical significance that are found in the course of on-line archaeological searches and whose images, as surviving witnesses, are melted down and used to cover up the lack of value of today’s consumer products. Rescued objects that reassert the spiritual value assigned to gold and

y, por otro, evoluciona buscando la manera de contener esa reproducibilidad.

En definitiva, estos dibujos, obras únicas de manera inequívoca, cuyo carácter de originales e irreproducibles está subrayado en su propia existencia, ironizan acerca del esfuerzo por mantener la idea de originalidad y de autenticidad en estos tiempos de reproducción técnica masiva y pérdida del aura de la obra artística.

...

Objetos de resonancias históricas hallados mediante una búsqueda arqueológica en internet y cuyas imágenes, como testigos supervivientes, son fundidas para envolver la falta de valor del actual objeto de consumo. Objetos rescatados que reivindican la dimensión espiritual otorgada al oro y al agua por culturas ancestrales destruidas por colonizadores. Objetos que manifiestan la potencia de lo físico, presentados como resistencia al poder deformador de las imágenes. Objetos de papel hallados en libros, catalogados y presentados bajo el nuevo significado que les confiere la aplicación subjetiva de los principios del archivo para generar una pieza artística. Objetos rescatados y cuestionados en su capacidad crítica dentro del ámbito del diseño. Objetos interrogados en su papel de mediadores sociales entre las personas. Objetos como elementos coreográficos en difícil diálogo con voces distorsionadas. Objetos, máquinas parlantes, que emiten voces sintetizadas. De nuevo, objetos de papel que hablan del intento de renuncia a ser un mero objeto/sujeto catalogado. Objetos que se basan en su propia autenticidad frente a esta época de profusión de imágenes, copias y reproducciones.

water by ancient civilisations that were wiped out by colonisers. Objects that manifest the potency of the physical, presented as a resistance to the deforming power of images. Paper objects found in books and later catalogued and presented with a new meaning by the subjective application of archival principles to produce an artistic piece. Objects revived and questioned about their critical capacity in the field of design. Objects interrogated in their role as social mediators between people. Objects as choreographic elements engaged in a difficult dialogue with distorted voices. Objects — talking machines — that emit synthesised voices. Once again, paper objects that speak of the attempted refusal to be a mere catalogued object/subject. Thus, objects based on their own authenticity in this age of profuse images, copies and reproductions.

Ignacio Bautista
Eva Fàbregas
Enric Farrés Duran
Jaume Ferrete
Núria Güell
Tamara Kuselman
Daniel Martín Corona
David Mutiloa
Julia Varela
Juan Zamora

Ignacio Bautista

Se licenció en Bellas Artes y posteriormente realizó el master de Arte, Creación e Investigación por la Universidad Complutense de Madrid. Durante años fue asistente de Curro Ulzurrun y actualmente lo es de Los Carpinteros. Forma parte del Archivo de Creadores de Madrid (Matadero). Entre sus exposiciones recientes destacan *Plan de regulación* (Cruce, Madrid), *Casa Leibniz* (Palacio de Santa Bárbara, Madrid), *Matar al mensajero* (Galería Fernando Pradilla, Madrid), *Multiverses* (Galería Eva Ruiz, Madrid), *Proyecto Iceberg* (Matadero, Madrid), *Limac* (estudio Sandra Gamarra, Madrid), *Hic-me* (Espacio para el Arte y la Cultura de Caja Madrid, Aranjuez), *Dentro-fuera* y *Todo disfraz* (OTR, Madrid), *Fármaco de lo real* (galería Ángeles Baños, Santander y Madrid). Su obra ha sido expuesta en diferentes ferias de Inglaterra, Argentina, Chile y Estados Unidos.

Madrid, 1982. Vive y trabaja en Madrid

Bautista holds a BFA and an MFA in Art, Creation and Research from the Universidad Complutense de Madrid. He currently works as assistant for the collective Los Carpinteros, a position he previously held with Curro Ulzurrun. A member of the Madrid Creators Archive (Matadero), his work has been included, among other exhibitions, in *Plan de regulación* (Cruce, Madrid, 2015), *Casa Leibniz* (Palacio de Santa Bárbara, Madrid, 2015), *Matar al mensajero* (Galería Fernando Pradilla, Madrid, 2013), *Multiverses* (Galería Eva Ruiz, Madrid, 2012), *Proyecto Iceberg* (Matadero, Madrid, 2012), *Limac* (Sandra Gamarra Studio, Madrid, 2011), *Hic-me* (Espacio para el Arte y la Cultura de Caja Madrid, Aranjuez, Madrid, 2011), *Dentro-fuera* and *Todo disfraz* (OTR, Madrid, 2010), and *Fármaco de lo real* (Galería Ángeles Baños, Santander, Spain, and Madrid, 2010). He has also shown work in art fairs in England, Argentina, Chile and the United States.

Madrid, 1982. He lives and works in Madrid

Los dioses deben estar locos The Gods Must Be Crazy

—Ángel Calvo Ulloa

Tras el terremoto y el tsunami que sufrió Japón en marzo de 2011, se sucedieron las noticias de la tragedia en las que medios de comunicación de todo el planeta nos contaban, sorprendidos, la actitud del pueblo nipón frente a lo sucedido. A la calma y la resignación con la que encajaban el golpe, se sumaba la necesidad inmediata de recuperar los recuerdos que habían conservado generación tras generación en forma de álbum de fotos. Se puso en marcha una iniciativa popular que coordinaba el rescate de entre los escombros y el agua de aquellas fotografías, con el fin de devolverlas a los supervivientes. Esto era para muchos lo único que les quedaba, la certeza de haber vivido un antes y un después, y la posibilidad de legar a las generaciones venideras alguna instantánea que diese cuenta de la existencia de miles de personas que habían perdido la vida.

Hay objetos que nos salvan del anonimato, entre ellos las imágenes que nos relacionan con otros, que nos sitúan en un espacio-tiempo y que fijan

—Ángel Calvo Ulloa

In the wake of the earthquake and tsunami that hit Japan in March 2011, the media around the world was flooded with reports of the Japanese people's surprising reaction to the tragedy. In addition to the quiet resignation with which they absorbed the blow, they felt a pressing need to retrieve the memories they had preserved for generations in the form of photo albums. Ordinary citizens joined to coordinate the rescue of these photographs from the debris and the water in order to return them to the survivors. For many, it was all they had left: the proof of having lived before and after the tragedy, and the possibility of bequeathing to future generations at least a few snapshots as reminders of the former existence of the thousands of people who had lost their lives.

Some objects can save us from anonymity, and this is also true of images that relate us to others, that situate us in a certain space and time and record those who witnessed our passing. Sometimes those objects are elements of collective identity that occupy a central place and make it possible to identify several

una serie de testigos de nuestro paso. Esos objetos suponen en ocasiones un elemento de identidad colectiva, que ocupa un lugar central y que posibilita la identificación de una serie de individuos y el nexo existente entre ellos. Además de las imágenes, existen objetos que se convierten en símbolos de esa colectividad y establecen de algún modo puntos en común a todos sus integrantes.

Lejos de Japón y de los orígenes de la fotografía, Ignacio Bautista ha tomado las imágenes de una serie de ídolos precolombinos de oro que lograron salvarse del saqueo tras la llegada de Cristóbal Colón y de sucesivos conquistadores. El caso de estas pequeñas figuras guarda una relación estrecha con esa idea de objeto que contiene una carga simbólica capaz de agrupar a un colectivo y capaz, en este caso, de suponer incluso un testigo de la identidad pasada, arrancada a la fuerza.

El modo en que Ignacio Bautista ha conseguido intervenir las imágenes de esos ídolos parte de un fundido digital realizado a través de una herramienta básica de Photoshop. Bautista genera así una serie de masas planas doradas que concentran de alguna forma el brillo y la pátina de esas reliquias que engordan las vitrinas de los museos de arte antiguo. Tras esto, las planchas se imprimen retando a la alquimia y a sus vanos intentos por multiplicar el oro, dando lugar a impresiones de copistería cuya masa de color no es otra que el oro simuladamente fundido de esas figuras. Las copias, a modo de papel de regalo, pasan entonces a cubrir una serie de objetos cuya identidad se pierde bajo esa capa dorada. Resulta curioso

individuals and the link that binds them together. In addition to images, there are objects that become symbols of that collective and somehow establish commonalities among all of its members.

Far from Japan and the origins of photography, Ignacio Bautista has seized upon images of various pre-Columbian gold idols that escaped the looting after the arrival in America of Christopher Columbus and the successive conquistadors. These statuettes are closely related to the aforementioned notion of objects with symbolic significance, of objects that are capable of representing a collective and, in this particular case, can even bear witness to a forcibly uprooted past identity.

Ignacio Bautista has managed to manipulate the images of these idols by performing a digital smelting process with a basic Photoshop tool, resulting in a series of flat, golden masses that somehow concentrate the sheen and patina of the relics that line the display cases of ancient art museums. He has then printed out the plates — challenging alchemy and its vain attempts to multiply gold — in order to obtain a set of photocopy-like prints whose coloured mass is merely the surreptitiously melted gold of those idols. The copies, like gift-wrapping paper, are then used to cover objects whose identity is lost beneath that gilt shroud. It is interesting to see how this project fits into a career characterised by the combination of an undeniable *savoir-faire* and premises closer to conceptualism.

Of all the precedents that come to mind when faced with a work of this nature, perhaps none is more obvious than the memory of the objects created by Czech artist Jiří Kolář. Covered in

comprobar cómo este proyecto se inscribe en una trayectoria que se caracteriza por aunar un incuestionable *savoir faire* con unas premisas más cercanas a lo conceptual.

Quizás, de entre los referentes que a uno le vienen a la cabeza cuando se enfrenta a un trabajo de estas características, sea inevitable recordar los objetos del artista checo Jiří Kolář, recubiertos de líneas de texto e inutilizados para su uso cotidiano. Menaje de cocina, accesorios y cualquier cachivache que llegase a sus manos era susceptible de pasar al olvido bajo una uniforme capa de tiras de papel delicadamente recortadas. Pero, en el caso de Kolář, los objetos permanecían totalmente reconocibles, inutilizados pero de formas perfectamente delimitadas para que su identificación se mantuviese intacta. En el caso de Ignacio Bautista, bajo la capa de oro se vuelven irreconocibles y, aunque por sus proporciones o su forma puedan aportar algunos datos acerca de lo que ocultan, en ningún momento regalan una certeza.

Los objetos que aquí se recubren con ese fundido arrastran inevitablemente el peso histórico que inflige la herencia de un colonialismo salvaje. Son objetos cubiertos de un marcado carácter político, aunque no implícito, por su condición de objetos de uso común, que hablan inevitablemente del desarrollo de los acontecimientos en esta orilla del Atlántico. Podríamos pensar en los productos de consumo diario que han llegado a los museos, que se han colado en las vitrinas y que ocupan de pleno derecho un lugar en la historia del arte. Quizás sea en las

lines of text and stripped of their ordinary utility, kitchen utensils, accessories and any trinket that fell into Kolář's hands could be relegated to obscurity beneath a uniform layer of carefully trimmed paper strips. But in Kolář's case, the objects remained entirely recognisable — his shapes were rendered useless and yet perfectly outlined to keep their identification intact. In Ignacio Bautista's work, however, they become unrecognisable under the gold wrapping, and although their proportions or shape hint at what is hidden beneath, they offer no certainty.

The objects covered in that molten gold inevitably carry the historical trappings of a legacy of savage colonialism. They are wrapped in strong but not implicit political connotations, as objects for everyday use that cannot help but remind us of how events unfolded on this side of the Atlantic. We might be reminded of the daily consumption products that have ended up in museums, finding their way into display cases and claiming their rightful place in art history. The role of some of these products in everyday life is perhaps revealed most clearly in Hélio Oiticica's *Insertions into Ideological Circuits*, or in Nicanor Parra's sign that reads "Message in a bottle" propped up against a Coca-Cola bottle.

Although the pieces that Bautista has devised belong to the same category, the fact that it is impossible to tell what kind of object lies beneath the wrapping brings his project closer to the idea of the open work posited by Umberto Eco, offering various interpretations that require spectators to confront the work as active agents. In his essay "La cara oculta de la luna" [The Dark Side of the

Inserciones en circuitos ideológicos de Hélio Oiticica donde comprobemos de un modo más claro el papel de algunos de esos productos en el día a día, o en Nicanor Parra y su letrero que reza “Mensaje en una botella” y se apoya sobre un envase de Coca-Cola.

Las piezas que propone Bautista se situarían en este lugar; sin embargo, la imposibilidad de señalar con seguridad el tipo de objeto que se encuentra debajo expone su trabajo a la idea de obra abierta que Umberto Eco señaló, en esa proposición de variedades interpretativas que colocan al espectador como ente activo frente a ella. Galder Reguera analiza en su ensayo *La cara oculta de la luna* algunos de estos casos de obra abierta en los que el espectador es instado a descubrir lo que se encuentra en el interior, bajo el embalaje. Así, Duchamp pidió a Walter Arensberg en 1916 que introdujera un objeto en el interior de un ovillo de cuerda y que cubriese su parte superior e inferior con dos pletinas metálicas atornilladas entre sí. Como consecuencia, al agitarlo, se generaría un sonido provocado por ese objeto en contacto con el metal. *A bruit secret* insta al espectador a agitar o, ante la imposibilidad de agitar, a volver a casa pensando en lo que no ha podido ver. Lo mismo ocurre con la pieza *L'Enigme d'Isidore Ducasse*, en la que Man Ray cubrió con una tela y cuerdas un objeto cuya identidad desconocemos. Es en el título donde se activa esa necesidad de manipular y descubrir el enigma propuesto. Las piezas de Duchamp y Man Ray adquieren sentido en relación a estos juegos que ellos nos proponen.

Moon], Galder Reguera analysed some of these open works in which spectators are urged to discover what is concealed inside, under the wrapping. In 1916, Duchamp asked Walter Arensberg to place an object inside a ball of twine and secure the ends with two metal plates held together by screws, so that when the ball was shaken one could hear the sound of the hidden object against the metal. *With Hidden Noise* thus invites spectators to rattle the work or, as this is not possible, to go home wondering what they were not able to see. Man Ray did the same thing in *The Enigma of Isidore Ducasse*, wrapping a piece of fabric and string around an unidentified object. The very title of the piece is what sparks a desire to manipulate and decipher the enigma. Hence, these pieces by Duchamp and Man Ray take on meaning through the games they invite us to play.

Ignacio Bautista's project *Idolatría* [Idolatry] also reflects that dual meaning; the smelted idol contributes its attractive gold covering, while the covered object alludes to the obvious lack of values of a society that places its deepest longings and greatest achievements in the hands of consumerism. It is about creating new fetishes to make sense of our lives now that —after devising countless explanations for once-mystifying phenomena— the human need to find something to worship has shifted to another plane, settling on the quotidian as a space where we can be thankful for the trivialities that the present moment offers us. In a world where we can predict how much water will fall in a particular spot on our planet days in advance, but where we remain ignorant of the secret formula for the sugary beverage downed by

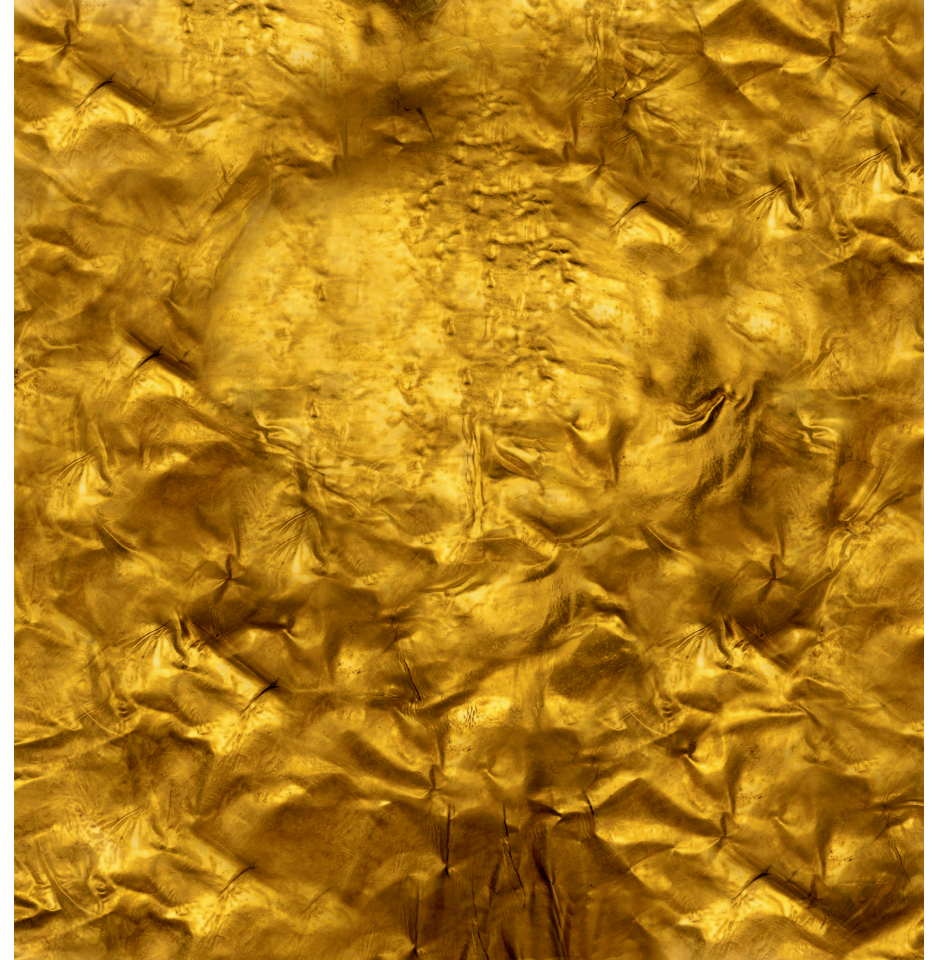
El proyecto de Ignacio Bautista, *Idolatría*, refleja también ese doble sentido que toma del ídolo fundido su atractiva capa de oro y del objeto recubierto la evidente falta de valores de una sociedad que ha dejado en manos del consumo sus mayores ansias y logros. Se trata de crear nuevos fetiches que den sentido a lo que nos toca vivir y, tras la amplitud de explicaciones que la humanidad ha logrado dar a fenómenos antes desconocidos, esa necesidad de buscar algo que venerar ha cambiado de plano, encontrando en lo cotidiano un espacio desde el que agradecer las banalidades que el momento actual nos brinda. En un mundo en el que podemos predecir la cantidad de agua que caerá a días vista en un punto exacto del planeta, pero en el que desconocemos la fórmula de la bebida azucarada más consumida por los terrícolas, es razonable que hayamos decidido cambiar al dios de la lluvia por otros ídolos que nos resulten más adecuados. Algo así ocurría en *Los dioses deben estar locos*, una comedia cuyo argumento podría dar las claves del proyecto de Ignacio Bautista.

millions of earthlings each day, it is only logical that we have decided to exchange the rain god for other, more fitting idols. Something similar happened in *The Gods Must Be Crazy*, a comedy whose plot might very well contain the keys that unlock Ignacio Bautista's project.

Idolatría 2016

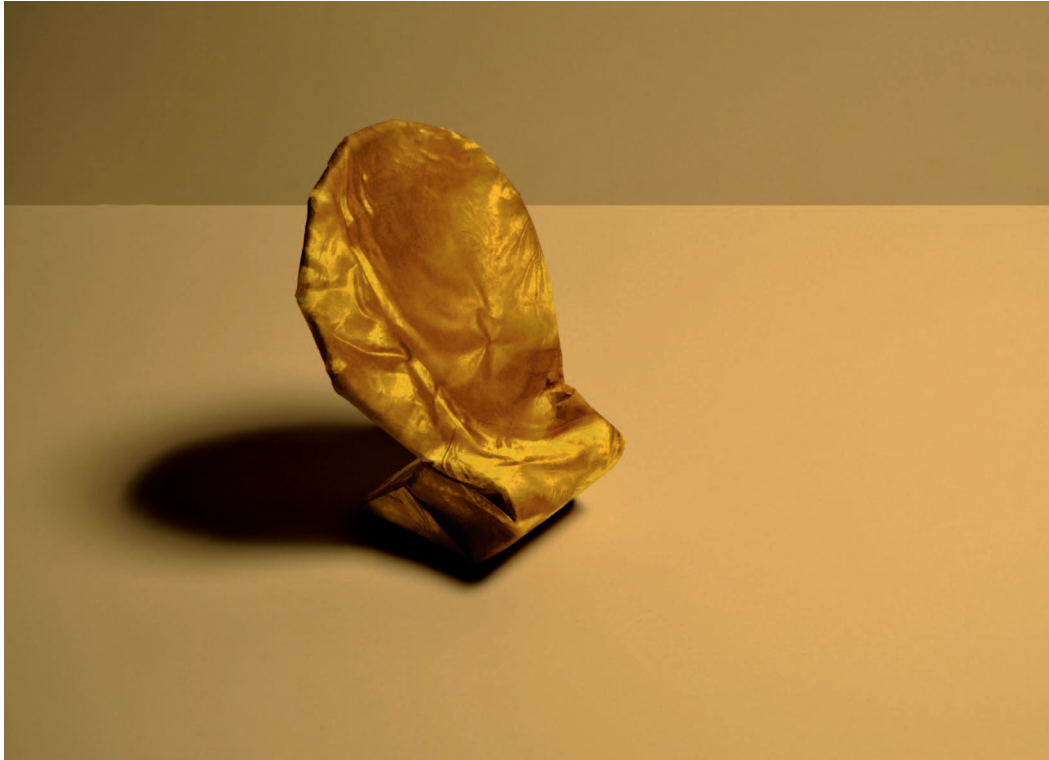
Instalación: objetos en vitrina
Dimensiones variables

Installation: objects in display cases
Dimensions variable









Eva Fàbregas

Se licenció en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona y completó sus estudios en 2013 con un posgrado en el Chelsea College of Arts and Design, Londres. Entre sus exposiciones individuales se encuentran *How are you feeling today?* (Window Space, Whitechapel, Londres, 2015), *Unforeseen Changes* (The Green Parrot, Barcelona, 2014), *Eva Fabregas & Andrew Lacon* (Kunstraum, Londres, 2014), *Homeless Abstraction* (PlazaPlaza, Londres, 2013), *Una forma possible* (Espai Cultural Caja Madrid, Barcelona, 2012) y *Catalogació* (La Capella, Barcelona, 2011). Entre sus últimas exposiciones colectivas destacan IX Biennial d'Art Leandre Cristòfol (Centre d'Art La Panera, Lérida, 2015), *Futurs abandonats* (Fabra i Coats. Centre d'Art Contemporani, Barcelona, 2014), *Modernitat amagada* (Casa Capell, Mataró, 2014), *Honeymoon* (Triangle Space, Londres, 2013), *Cas d'estudi* (Can Felipa Arts Visuals, Barcelona, 2013), *Injuve* (Matadero, Madrid, 2012) e *Itinerarios* (Fundación Botín, Santander, 2012). El 2010 recibió la beca de la Fundación Botín, Santander, y en 2012 fue ganadora del primer premio Injuve, Madrid.

Barcelona, 1988. Vive y trabaja en Londres

After earning a BFA from the Universitat de Barcelona, in 2013 she obtained a postgraduate degree from the Chelsea College of Arts and Design in London. Her solo shows include *How Are You Feeling Today?* (Window Space, Whitechapel, London, 2015), *Unforeseen Changes* (The Green Parrot, Barcelona, 2014), *Eva Fabregas & Andrew Lacon* (Kunstraum, London, 2014), *Homeless Abstraction* (PlazaPlaza, London, 2013), *Una forma possible* (Espai Cultural Caja Madrid, Barcelona, 2012) and *Catalogació* (La Capella, Barcelona, 2011). Her latest group exhibitions include the 9th Leandre Cristòfol Art Biennial (Centre d'Art La Panera, Lleida, Spain, 2015), *Futurs abandonats* (Fabra i Coats. Centre d'Art Contemporani, Barcelona, 2014), *Modernitat amagada* (Casa Capell, Mataró, Barcelona, 2014), *Honeymoon* (Triangle Space, London, 2013), *Cas d'estudi* (Can Felipa Arts Visuals, Barcelona, 2013), *Injuve* (Matadero, Madrid, 2012) and *Itinerarios* (Fundación Botín, Santander, Spain, 2012). In 2010 she received a grant from Fundación Botín and in 2012 she was awarded the Injuve Visual Arts Prize in Madrid.

Barcelona, 1988. She lives and works in London

Conversaciones logísticas Logistical Conversations

Un relato objetivo a partir de *The Role Of Unintended Consequences (Sofa Compact)*, de Eva Fàbregas

An Objective Tale Based on *The Role of Unintended Consequences (Sofa Compact)*, by Eva Fàbregas

—Juan Canela

1

—Pues a mí esto me parece una falta de respeto. Al menos, podrían comunicarnos cuál es nuestro destino; no quiero terminar en una oficina junto a una Billy cualquiera... —le comentaba Compact7 a Compact1, uno de los compañeros de contenedor.

—Yo prefiero no saber dónde voy a saber que estaré toda la vida en el mismo lugar y que no podré conocer nada más allá de unas millas a la redonda de la fábrica... como un sofá no desmontable cualquiera...

—Al menos, ellos tienen dignidad: no los desmiembran y los encajan en estos embalajes como a nosotros... No entiendo cómo hemos llegado a esto, descuajaringados y envueltos en estas vulgares cajas... ¿Qué es lo siguiente?, ¿muebles de cartón?

Era la primera vez que Compact1 y Compact7 hacían un viaje de estas características. Totalmente

—Juan Canela

1

—“Well, I think this is insulting. They could at least tell us where we are headed. I don’t want to end up in an office beside some commonplace Billy”, Compact7 remarked to Compact1 as they lay in the container with their fellow travellers.

—“I prefer not knowing where I’m headed to knowing that I’m going to spend my entire life in the same place and never travel more than a few miles from the factory . . . like any ordinary non-collapsible sofa.”

—“At least they have some dignity: they aren’t dismembered and stuffed into this packaging like us. . . . I can’t understand how we ended up like this, made piecemeal and packed into these vulgar boxes. . . . What’s next? Cardboard furniture?”

It was the first time that Compact1 and Compact7 had ever taken such a trip. Completely disassembled and tucked inside boxes, they were part of the cargo

desmontados y acomodados en cajas, eran parte de la carga de Ideal-X, el primer buque de contenedores que zarpó de Nueva Jersey con destino al puerto de Houston, Texas, sin apenas tripulación, una mañana de abril de 1956. Compact1 y Compact7 eran sofás Compact, el primer sofá desmontable y listo para ser transportado de forma ligera y con coste mínimo, que había sido diseñado un par de años antes por Charles y Ray Eames. Durante los cinco días que duró el trayecto, tuvieron tiempo de charlar con sus compañeros de viaje, otros Compact que serían luego distribuidos en camiones y conducidos a distintos puntos de Estados Unidos y Latinoamérica.

2

Por aquella misma época, pero a miles de kilómetros, una soleada tarde de otoño, Lövet1 sentía cómo le aserraban las patas. No daba crédito a lo que estaba sucediendo, pero Gillis Lundgren, uno de los primeros diseñadores de Ikea, había decidido cortar por lo sano para poder meterla en su coche y que no sufriera daños durante el transporte. Lövet1 era una mesa de centro de madera, uno de los primeros productos de la firma sueca.

—Gillis, querido, ¿has pensado en lo que sentirías si te cortaran las piernas con un serrucho para meterte en el maletero de un coche? Te aseguro que no es muy agradable... Lundgren no contestaba, y Lövet1 no podía dejar de preguntarse por el significado de su relación y hasta qué

of *Ideal-X*, the first container ship, which left New Jersey with a skeleton crew one April morning in 1956 bound for the port of Houston, Texas. Compact1 and Compact7 were specimens of the Compact Sofa, the first collapsible sofa with a lightweight structure for easy, inexpensive transport, designed a few years earlier by Charles and Ray Eames. During the five-day voyage, they had time to chat with their travelling companions, other Compacts that would later be loaded onto trucks and driven to different locations across the United States and Latin America.

2

—Around the same time, but thousands of miles away, on a sunny autumn afternoon, Lövet1 shuddered as she felt a saw bite into her legs. She could hardly believe what was happening, but the fact was that Gillis Lundgren, one of Ikea's first designers, had decided to cut to the chase and hack off her legs so that she would fit inside his car and not be damaged in transit. Lövet1 was a wooden side table, one of the Swedish firm's first products.

—“Gillis, darling, did you ever stop to think what it would feel like if someone sawed your legs off so you'd fit inside the boot of a car? Believe me, it's very unpleasant.”

Lundgren made no reply, and Lövet1 couldn't stop wondering about the meaning of their relationship. Did Gillis care about her, or was she merely an object he used to prop up his feet while watching television or reading design magazines? She had no way of knowing that this episode would inspire Ikea to

punto ella le importaba a Gillis o era un simple objeto que utilizaba para apoyar los pies mientras miraba la tele o leía revistas de diseño. Ella no podía saber que este episodio provocaría que Ikea decidiera apostar, como conceptos clave de la marca, por paquetes planos y muebles automontables que podían ser fácilmente contruidos por el usuario en casa.

3

No imaginaban entonces aquellos muebles que estaban siendo pioneros en un momento crucial en el desarrollo del mundo contemporáneo. En la siguiente década, la producción industrial, centro del desarrollo de la economía de mercado capitalista hasta entonces, dejaba paso a la distribución como engranaje clave en el motor de la máquina. La economía se transforma, el mercado se hace global y transfronterizo articulado por la logística, que engrasa las piezas para que todo fluya. Las rutas de mercancías, ya sea por tierra, mar o aire, generan una auténtica amalgama de itinerarios transitados por grandes contenedores repletos de objetos de consumo, que pasan a ser, paulatina pero inevitablemente, deseados por el consumidor.

Sobre estas cuestiones conversaban animadamente Dúplex5, un taburete Dúplex diseñado por Javier Mariscal en los años ochenta, y BKF7, una silla de vaqueta moca BKF diseñada por un arquitecto catalán y dos argentinos que se encontraron en Buenos Aires tras pasar por el taller de Le Corbusier

make flat-pack DIY-assembly furniture the cornerstone of its business model.

3

At the time, those pieces of furniture never imagined that they were blazing new trails at a pivotal moment in the history of the contemporary world. In the decade that followed, industrial production — hitherto the cornerstone of economic progress in the capitalist market — was replaced by distribution as the key cog in that massive machine. The economy was transformed; the market became a cross-border, global mechanism whose parts were kept running smoothly by the lubricant of logistics. Trade routes, whether over land, air or sea, wove an intricate web of itineraries travelled by huge containers packed with consumables, which consumers slowly but inevitably came to desire.

These matters sparked a lively discussion between Duplex5, a Duplex bar stool designed by Javier Mariscal in the 1980s, and BKF7, a brown leather BKF, or butterfly chair, designed by a Catalan architect and two Argentinian colleagues who had reunited in Buenos Aires after meeting at Le Corbusier's studio in Paris. Both pieces of furniture, having already made several sea crossings, found themselves in yet another container in the port of Rotterdam, waiting to be loaded onto an articulated truck bound for Moscow.

—“Do you think the spices and silks that Marco Polo carried along the Silk Road in the thirteenth century ever imagined they were establishing one of the first transnational trade routes,

en París. Ambos muebles, tras haber hecho ya varios trayectos marítimos, se hallaban en otro contenedor que descansaba en el puerto de Róterdam esperando a ser cargado en un tráiler que lo llevaría a Moscú.

—¿Imaginarían las especias y sedas que en el siglo XIII Marco Polo transportaba por la Ruta de la Seda que estaban estableciendo una de las primeras rutas comerciales transfronterizas, y quizá la primera globalización colonizadora? —comentaba Dúplex5—. ¿Qué nos diferencia de aquellos productos que transportaban a caballo o camello?, ¿somos tan distintos?

—Supongo que en esencia somos lo mismo, pero la escala ha cambiado; y también quizá la importancia de nuestra presencia en el mundo y las relaciones que se establecen con otros objetos y humanos. Míranos, una silla argentina y un taburete español en un camión camino a Moscú...

4

Hacía ya una década que había llegado el nuevo milenio. Las nuevas tecnologías habían posibilitado que la logística fuera todavía más allá, la globalización había convertido el mundo en un espacio común, las rutas seguían multiplicándose y los bienes de consumo recorriéndolas; eso sí, casi siempre en los mismos sentidos.

Billy156 era una estantería Billy, también de Ikea. La primera de su estirpe nació en 1979, con la dinámica

and perhaps were the first instance of colonising globalisation?” Duplex5 mused aloud. “How do we differ from those goods transported on horses or camels? Are we really all that different?”

—“I suppose we are the same in essence, but what’s different today is the scale, and maybe also the importance of our presence in the world and the relationships established with other objects and humans. Just look at us, an Argentinian chair and a Spanish stool on a truck headed for Moscow.”

4

The new millennium was already one decade old. New technologies had taken logistics to a whole new level, globalisation had turned the world into one vast common area, routes continued to proliferate and consumer goods continued to move along them (though almost always in the same direction).

Billy156 was a Billy bookcase, also by Ikea. Her first forbear was born in 1979, when the firm’s operating and distribution dynamics were already in full swing. One day, Lundgren — the very same — was doodling sketches on a napkin while eating breakfast at a café. For some time, he’d been thinking about making a bookcase that would be functional and flexible yet also attractive and timeless, and in the end he hit (ERRATA EN EL ESPAÑOL) upon a design. Billy156 still stood her ground in the main sitting room, but over the years many other pieces of furniture had disappeared. Now, designer furnishings from the 1960s and 1970s had settled into a comfortable coexistence with other more contemporary pieces

de funcionamiento y distribución ya a pleno rendimiento. El mismo Lundgren estaba desayunando en un café mientras garabateaba algunos bocetos en una servilleta. Llevaba tiempo pensando en una estantería para libros que fuera funcional y flexible, pero también atractiva y atemporal, y acabo concibiéndola. Billy156 seguía resistiendo en el salón principal de la vivienda, pero, con el paso de los años, muchos muebles habían ido desapareciendo. Ahora convivían en armonía muebles de diseño de los años sesenta y setenta con otros contemporáneos, e incluso con cosas que se habían encontrado por la calle (Billy156 seguía sin poder entender este punto, pero ya se había acostumbrado a ello). Con el tiempo, el ecosistema del salón se había ido modelando, dando lugar a ciertas relaciones y dinámicas entre sus habitantes. Billy156 solía tener discusiones a menudo con Achille&Castiglioni7, una lámpara de diseño concebida en los sesenta:

—¿Te crees más especial que el resto por tener una base de mármol o un diseño singular? Más bien parece que se te haya torcido el cuello... —afirmaba Billy156.

—Nada más lejos, querida Billy. La cuestión es que, si yo no diera luz, a ver cómo leían esos libros tan interesantes que albergas en tus estantes... —contestaba Achille&Castiglioni7.

—¿Y dónde creéis que se sentarán a leer esos libros mientras alumbrá tu bombilla? —Compact246, primo lejano

and even things picked up off the street (Billy156 still couldn’t understand this, but she’d gotten used to it). Over time, the sitting room ecosystem had acquired its own shape and form, establishing certain relationships and dynamics among its occupants. Billy156 often argued with Achille&Castiglioni7, a designer lamp created in the 1960s.

—“You think you are more special than the rest of us, just because you have a marble base or a unique design? It looks to me more like someone wrung your neck”, Billy156 declared.

—“Nothing could be further from the truth, my dear Billy. The fact is, if I didn’t shed this light, they’d have a hard time reading those fascinating books you’ve got on your shelves”, Achille&Castiglioni7 retorted. —Compact246, a distant cousin of that first Compact, now boasting a patterned slipcover and better-oiled springs, jumped into the conversation: “And where do you suppose they’ll sit to read those books illuminated by your light bulb? Since the dawn of time, sofas have been the heart of the home. Without us, everything else would fall apart.”

—“Oh, please. . . . Do you really think our worth is determined solely by our usefulness? What about aesthetics, what about the importance and value of making this room liveable, not just useful?” These last words were spoken by Fang9, a ceremonial mask (like the ones the cubists used to collect) hanging on the wall.

—“Hear, hear!” cried Coralito23, a piece of decorative coral from the Maldives.

de aquel primer Compact, ahora con una funda estampada y los muelles más engrasados, intervenía en la conversación—. Desde el principio de los tiempos, el sofá es el centro de la casa. Sin nosotros difícilmente funcionaría el resto.

—Por favor... ¿de verdad pensáis que nuestro único valor estriba en la utilidad que tenemos? ¿Donde dejáis la estética, la importancia y el valor de hacer este espacio habitable, más allá del uso? —Quien hablaba ahora era Fang9, una máscara ceremonial (como aquellas que coleccionaban los cubistas) que colgaba de la pared.

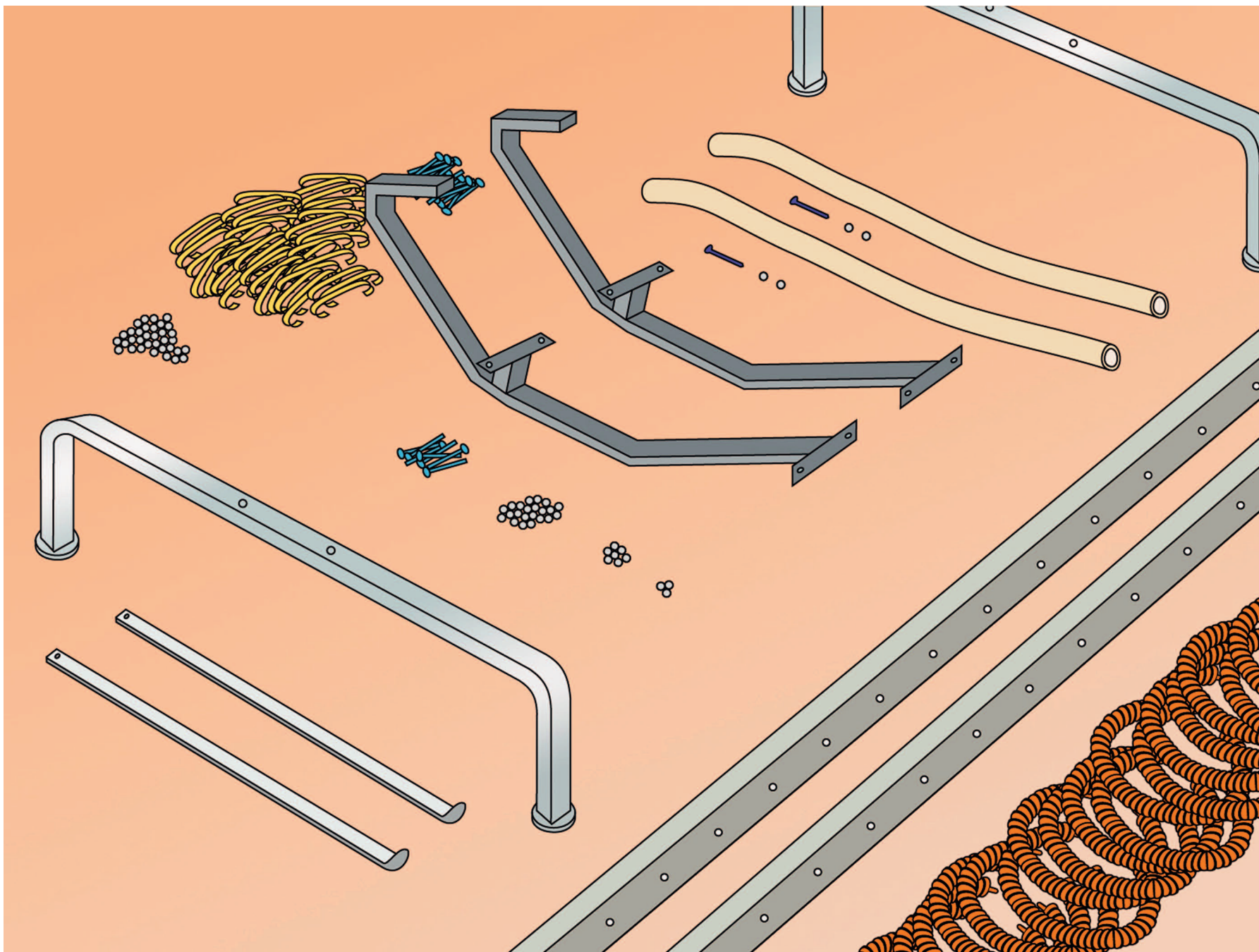
—¡Y tú que lo digas! —exclamó Coralito23, un coral decorativo de las Maldivas—. Lo que está claro es que somos esenciales para que el mundo gire. Y ya es hora de dar un paso adelante y ser nosotros los que marquemos nuestro propio camino —dijo, antes de dar un salto de 180 grados y salir andando por la puerta, maceta en alto.

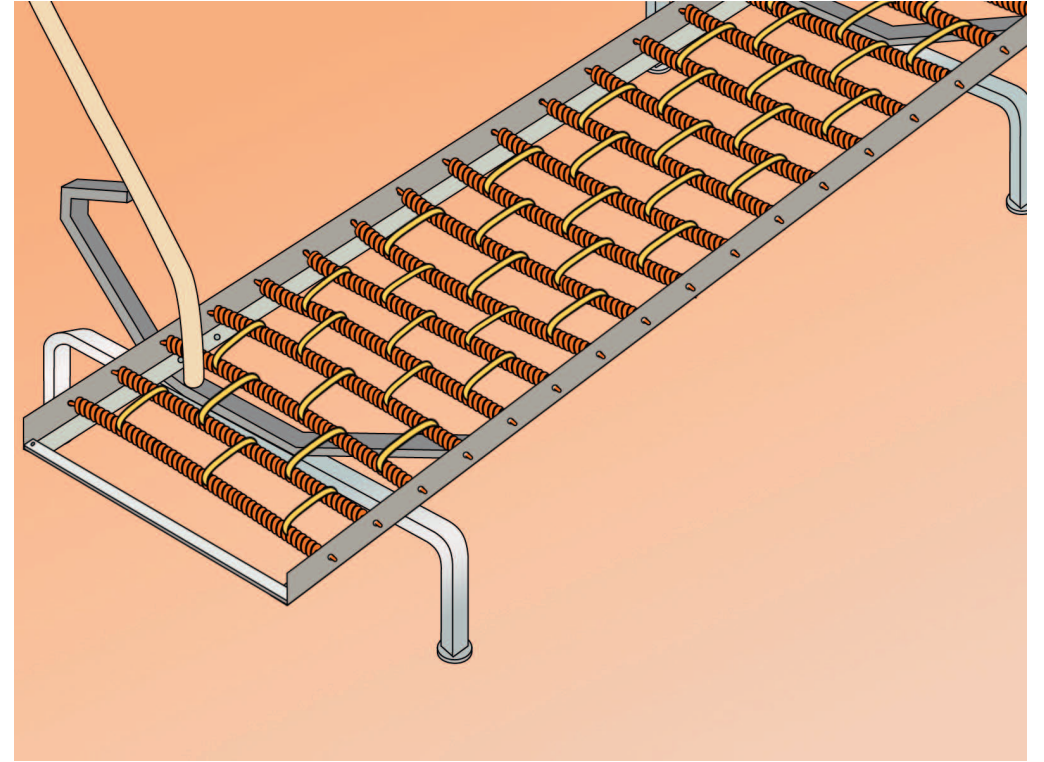
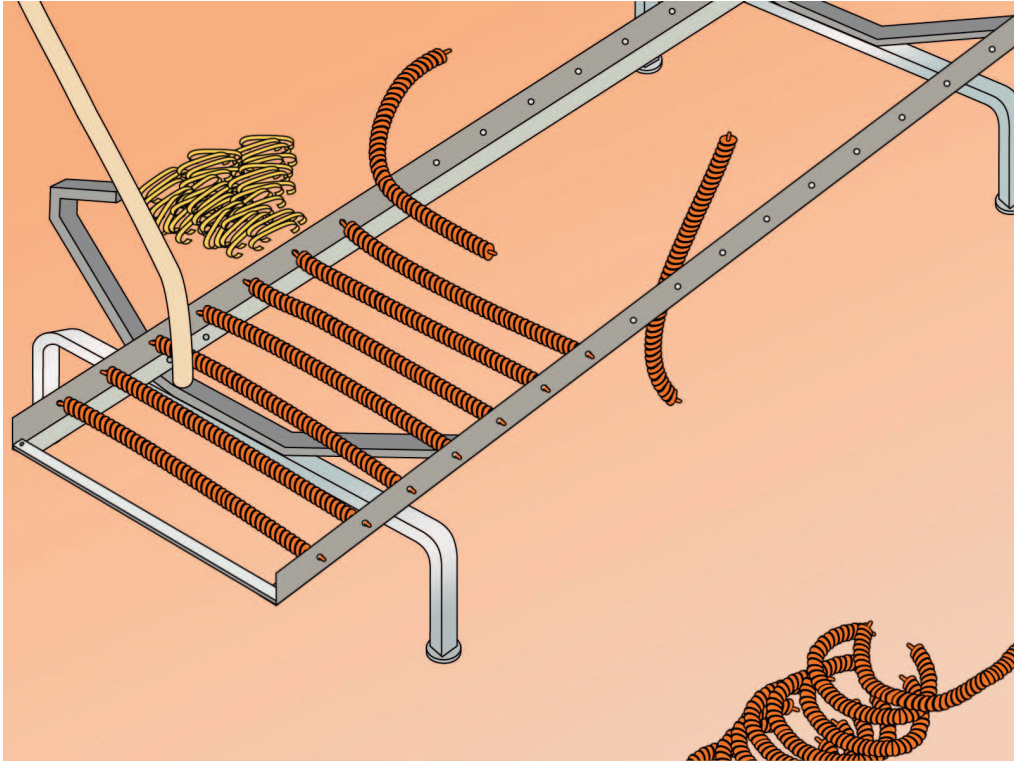
“What’s clear is that we are essential. We keep the world turning. And it’s time for us to take a stand and be the ones to chart our own course through life”, he said, before performing a somersaulting and marching out the door, plant pot held high.

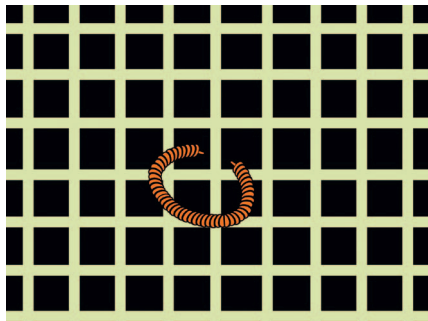
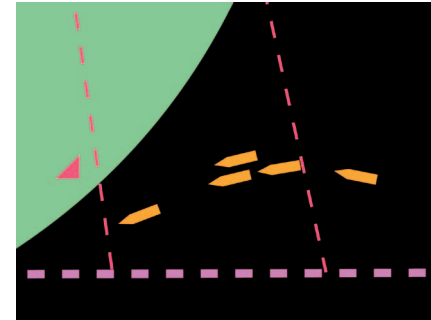
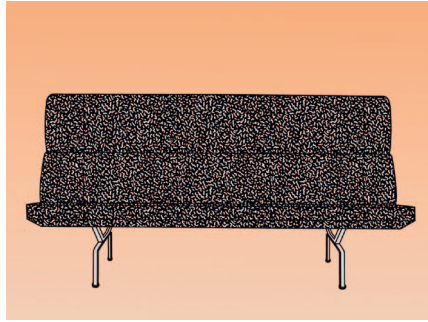
The role of unintended consequences (Sofa Compact) 2016

Vídeo HD, XX min

HD video, x min







Enric Farrés Duran

Graduado en Arte y Diseño (Escola Massana, Universidad Autónoma de Barcelona; proyecto final de carrera completado en la Willem de Kooning Academie en Róterdam) y licenciado en Filosofía (Universidad de Barcelona), combina su trabajo artístico con proyectos editoriales independientes (Arts&Clothes.org, Koob Gallery y Los 5 Delfines Ed.). Sus proyectos se han podido ver en el MNAC — *Una col·lecció heterodoxa: El llegat T. F.* —, el MACBA — *París no se acaba nunca # Districte cinquè* — o en la Fundació Antoni Tàpies — *Tres coses rares. Història d'una desaparició* —. En 2015 ha recibido la ayuda BCN Producció para desarrollar el proyecto *El visitant ideal d'una col·lecció sentimental*, en colaboración con el Museu Frederic Marès y la Fundación La Caixa. Ha sido artista residente en el centro de producción Hangar. Recientemente ha inaugurado la exposición *Le gustaba cenar un exquisito sándwich de jamón con zumo de piña y vodka frío* en la Capella de San Roc (Tarragona), así como *Una exposició de dibuixos*, en la galería etHALL (Barcelona).

Barcelona, 1983. Vive y trabaja en Barcelona

With a degree in Art and Design from the Escola Massana School (Universitat Autònoma de Barcelona; with end-of-studies project completed at the Willem de Kooning Academie in Rotterdam, Netherlands) and a BA in Philosophy from the Universitat de Barcelona, Farrés combines his artistic endeavours with independent publishing projects (Arts&Clothes.org, Koob Gallery and Los cinco delfines). His creations have been exhibited at Barcelona's MNAC (*Una col·lecció heterodoxa: El llegat T.F. 2014*), MACBA (*París no se acaba nunca: # Districte cinquè, 2014*) and Fundació Antoni Tàpies (*Tres coses rares. Història d'una desaparició, 2014*). In 2015 he received a BCN Producció grant to carry out the project *El visitant ideal d'una col·lecció sentimental*, in collaboration with the Museu Frederic Marès and Fundació La Caixa. He also did a Researcher in Residence Programme at Barcelona's Hangar arts production centre. He recently opened the shows *Le gustaba cenar un exquisito sándwich de jamón con zumo de piña y vodka frío* (La Capella de San Roc, Valls, Tarragona, Spain) and *Una exposició de dibuixos* (etHALL gallery, Barcelona).

Palafrugell, Girona, 1983. He lives and works in Barcelona

Cuentos chinos Tall Tales

El archivo como trampa y, en sus dudas, la historia
The Archive as Trickery and, in its Doubts, History

—Joana Hurtado Matheu

Todo principio es una ficción. ¿Dónde empiezan las cosas, cuando se crearon o cuando las descubrimos? Todo estaba ahí hasta que alguien lo encontró. O no, y en ese caso ¿sigue estando? ¿Y si lo olvidamos? Cuenta Enric Farrés que todo empezó con un tropiezo: una nota dentro de un libro viejo, en la librería de segunda mano donde trabajaba, decía: "PEPSI COLA: Ir el lunes 4 de la tarde. Pedir por el señor Grasa. Si hay algún problema llamar al 337-48-80". Evidentemente, Enric llamó, pero el número no existía. Por eso, lo que sigue no es una novela, sino un proyecto en el que empezó a trabajar, es decir, a perder horas de trabajo encontrando papeles perdidos. En esta acumulación del desperdicio —fueran horas o papeles—, Farrés se lo quedó todo, sin criterio o jerarquías, llegando a almacenar 2.212 documentos de interés variable: listas de la compra, recetas médicas, trozos de periódico, teléfonos, cheques, cartas de amor... Recordatorios de algo que en su día se olvidó.

Son *Los papeles del Siglo*. Y aquí es donde empieza la novela, porque a partir

—Joana Hurtado Matheu

Every beginning is an invention. When do things begin: when they are created or when we discover them? Everything was out there until someone found it. Or perhaps not. And if not, is it still there? What if we forget it? Enric Farrés explains that it all began with a chance discovery: a note tucked inside an old book at the second-hand bookshop where he worked, which read, "PEPSI COLA: Go on Monday, 4 in the afternoon. Ask for Mr. Grasa. In the event of any problems, call 337-48-80". Naturally, Farrés called, but the number did not exist, and what ensued was therefore not a novel but a project on which he began to work — or, more accurately, to waste time at work looking for lost papers. In this process of accumulating wasted hours and papers, Farrés had no other priorities or criteria than to hoard it all. He gathered as many as 2,212 documents of varying interest: shopping lists, medical prescriptions, bits of newspaper, phone numbers, cheques, love letters — reminders of something once forgotten.

These are *Los papeles del Siglo* [The Papers from The Century], and here is where

de aquí todo parece mentira aunque sea real. Para empezar, la librería se llama El Siglo y es tan inmensa que en su interior hay un teatro. Y para acabar, Enric saca los papeles de ahí y los sitúa en diferentes escenarios para que hagan su papel: los presenta en conferencias (*Los mejores*, Passatge Studio) o en publicaciones (*See you later*, ed. Sant Andreu Contemporani), los esconde en bibliotecas (*Tres coses rares. Història d'una desaparició*, Fundació Antoni Tàpies) o los expone, ya sea una selección (*Una exposició de dibuixos*, galería etHall) o la colección entera (*Le gustaba cenar...*, Capella de Sant Roc de Valls), invitando al recuento y a la interpretación del público en una serie de acciones que responden a su principio democrático.

Recuperar y exponer este material sobrante, condenado al olvido, es una manera de actualizarlo, renovarlo: reinscribirlo en un nuevo orden para desencadenar nuevos discursos. Disponerlo, en el doble sentido de desplegarlo y hacerlo accesible, para ponerlo en juego y así reactivarlo. Sus diferentes combinaciones multiplican las posibilidades semánticas de cada papel, y eso nos descubre la potencialidad de toda colección. Pero ¿existen lecturas imposibles? Para explorar sus límites, Enric decide poner orden y convertirla en un archivo. Como referente toma el Fondo Joan Brossa¹ que atesora el MACBA y que incluye más de 52 000 documen-

the novel begins, because from this point on everything sounds like fiction, even if it is true. First of all, the bookshop is called El Siglo [The Century] and it is so huge that it even has a theatre inside. And last of all, Farrés removed the papers from the bookshop and placed them on different stages so they could play their part: he presented them in lectures (“Los mejores”, Passatge Studio, Barcelona) and publications (*See You Later*, released by Sant Andreu Contemporani, Barcelona), he hid them in libraries (*Tres coses rares. Història d'una desaparició*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona) and he exhibited them, whether as a partial selection (*Una exposició de dibuixos*, etHall gallery, Barcelona) or the entire collection (*Le gustaba cenar un exquisito sándwich de jamón con zumo de piña y vodka frío*, Capella de Sant Roc in Valls, Tarragona, Spain), inviting the audience to interpret and recount these items in a series of actions that reflect his democratic convictions.

Retrieving and displaying that leftover material, once relegated to obscurity, is a way of updating or renewing it: Farrés reinserts it in a new order to stimulate new discourses, and he sets it out, in the dual sense of unfurling it and making it accessible, in order to put it into play, thereby reactivating it. The different combinations multiply the semantic possibilities of each piece of paper, and that reveals the potential of every collection. But is there such a thing as an impossible reading? To explore the limits of his collection, Farrés decided to organise it and

tos, una base de datos y una sala de consulta, con guantes de látex y controladores de temperatura y humedad. Un dispositivo que Enric recrea siguiendo los estrictos protocolos de clasificación, conservación, acceso y seguridad, cosa que le obliga a *Establecer un principio de procedencia*.

Archivo, luego dudo

De la necesidad de almacenar y sistematizar nacieron gabinetes de curiosidades, archivos y museos, alimentando el deseo enciclopédico de que todo tenga sentido y cada cosa su lugar. Encasillar para controlar y resistir así el paso del tiempo, ya sea la destrucción material o el olvido histórico. Pero hoy sabemos que el ideal moderno del museo como representación y mantenimiento de una historia del arte eterna y universal es fácilmente desmontable: la longevidad de las obras es el resultado de una manipulación artificial, y su lectura y legitimación depende de su contexto y cambia con el tiempo.

Quizá por eso, a la hora de recordar la procedencia de cada papel, Enric duda... Y se lo inventa. El llamado “principio de procedencia” establece que un fondo documental debe conservarse respetando el orden y la estructura originales. En su clasificación prevalece, pues, su origen, no su significado, en aras de una fidelidad neutral que permita reconstruir su creación y transportarnos a ella. En este sentido, según Jacques Derrida, el archivo “ nombra a la vez el comienzo y el mandato”², allí

create an archive. He modelled the archive on the Fons Joan Brossa,¹ a collection held at the Barcelona’s MACBA that includes more than 52,000 documents, a database and a reading room equipped with latex gloves and temperature and humidity regulators. Farrés recreated this apparatus by following strict classification, conservation, access and security protocols, which required him to *Establecer un principio de procedencia* [Establish a principle of provenance].

I Archive, Therefore I Doubt

The human need to store and systematise gave rise to cabinets of curiosities, archives and museums, fuelling our encyclopaedic desire for everything to have meaning and for each object to have its rightful place. We classify in order to control and resist the ravages of time, in the form of either material destruction or historical obscurity. But today we know that the modern idea of the museum as the symbol and guardian of an eternal, universal history of art is an easily refutable myth: the longevity of the works is merely the result of artificial manipulation, and their interpretation and legitimation depend on the context and change over time.

Perhaps this is why, when recalling the provenance of each paper, Farrés doubts. And makes it up. The “principle of provenance” establishes that, in documentary collections, the original order and structure of records must be respected. Therefore, the principal criterion of classification is their origin, rather than their pertinence, striving to achieve a neutral accuracy that will allow us to reconstruct the process of their creation and work our way back to the source. In this

1. “A lo largo de su vida, Brossa reunió una cantidad ingente y muy variada de materiales. Son célebres las fotos de su primer estudio en la c/ Balmes, que muestran las pilas de papeles que almacenaba por el suelo de todas las estancias. Fue esta acumulación la que lo impulsó a alquilar, en 1987, un segundo estudio en el que continuaría reuniendo documentación diversa hasta su muerte”; Col·lecció MACBA. Centre d’Estudis i Documentació.

1. “Throughout his life, Brossa accumulated huge amounts of material of all kinds. Famous photos of his first studio in Carrer Balmes in Barcelona show the stacks of papers he stored on the floor on every room, which grew so large that in 1987 he was forced to rent a second studio where he continued to collect all types of documents until his death” [Centre d’Estudis i Documentació, Col·lecció MACBA, Barcelona].

2. Jacques Derrida, *Mal d’archive. Une impression freudienne*, París, Galilée, 1995, p. 11.

2. Jacques Derrida, *Archive Fever: A Freudian Impression*, trans. Eric Prenowitz (Chicago: University of Chicago Press, 1996), p. 1.

donde todo empieza y donde todo se ordena. Pero, si todo cambia, ¿cómo fijar un inicio? Después de Derrida, Boris Groys asegura que el archivo “es una memoria que retiene los signos, también materialmente, cuando se han librado de toda significación. El archivo surge desde un principio como efecto de la transferencia de muchos signos a una memoria prevista para ello. Por eso, de hecho, es imposible preguntar por el origen general del archivo y querer recordar ese origen”³. Si el archivo se basa en las transferencias, y estas no cesan nunca, el origen es por fuerza inaccesible. Enric falsea el principio de procedencia para que cuestionemos la veracidad del documento y su destino institucional. O, siguiendo a Derrida, propone imaginar el comienzo para descubrir dónde se origina la sospecha del mandato.

A través del desplazamiento de lo ordinario al ámbito artístico, Enric, como hace un siglo hizo Duchamp, introduce la duda para decirnos que no hay ningún valor oculto, original o auténtico más allá de lo que vemos. Pero además, con la reconstrucción del archivo y la simulación de sus principios, crea un segundo desplazamiento, esta vez entre el documento y su contexto re-presentado, cosa que confirma y aumenta la sospecha, que se revela insondable. Porque a simple vista no podemos discernir si ese papel es un objeto encontrado o una obra de arte, una cosa natural o una convención, como tampoco sabremos nunca si el archivo es real o simulado, si son papeles falsos o si su procedencia

respect, according to Jacques Derrida, the archive “names at once the commencement and the commandment”;² where everything begins and where an order is established. Yet if everything changes, how can we pinpoint a beginning? After Derrida, Boris Groys stated that the archive is “a memory bank that arrests signs on a purely material level even when they have been liberated from any meaning. The archive emerged from the very beginning as an effect of the transference of numerous signs onto a memory bank predestined for this transference. Hence, it is indeed impossible to ask about the general origin of the archive or to try to remember it”.³ If the archive is based on transferences, and these never cease, then the origin is perforce inaccessible. Farrés falsifies the principle of provenance to make us question the veracity of the document and its institutional fate. Or, following Derrida, he decides to imagine the commencement in order to discover where the suspicion of the commandment originated.

By transferring the quotidian to the artistic plane, Farrés — like Marcel Duchamp one century before him — introduces doubt into the equation to tell us that there is no hidden, original or authentic value beyond what we see. Moreover, by reconstructing the archive and simulating its principles, he creates a second transference, this time between the document and its re-presented context, and this act confirms and heightens suspicion, revealing it to be fathomless. Our eyes cannot discern whether that paper is a found object or a work of art, something natural or contrived, and we will never know if the archive is real or simulated, if these papers are fake or if their provenance is made

es inventada. Todo depende del contexto discursivo en que los/nos sitúa el artista. Todo depende del relato de Farrés.

Inventar/iar la historia

“Cuento” viene del latín *computus*, que significaba cuenta, cálculo numérico, lo que luego derivó en inventario de sucesos y finalmente en ficción. De este desvío nació lo que llamamos cuentos chinos, que el diccionario define como “embuste, mentira disfrazada con artificio”, sin contar que en sus orígenes hay diferentes historias. La más común es la de los relatos que circularon a raíz de los viajes a la China de Marco Polo. *El libro de las maravillas*, escrito a partir de su dictado, conjuga los dos sentidos, pues detalla tanto los negocios del mercader como sus increíbles descubrimientos, y en ambos, quien re-cuenta añade.

Enric sabe que hace trampa. Que hurgar no es encontrar y que el hallazgo no se busca: te encuentra⁴. Pero revuelve, sabiendo que el azar también se provoca, de la misma manera que recoge descuidos no como reductos del pasado, sino como presentes sin cerrar. Después del siglo que creó la razón y sus archivos (¿o es al revés?), la reproductibilidad técnica y su obsolescencia, en un momento de máxima desmaterialización y exceso de información, Enric vuelve al objeto y al fragmento. Pero sin nostalgias, lejos de la estética archivística, porque no le interesa ni el

up. It all depends on the discursive context in which the artist situates them and us. It all depends on the tale Farrés chooses to tell.

Inventing/Inventorying History

The Spanish word for tale or story, *cuento*, comes from the Latin *computus* (also the root of the English term “account”), meaning computation or numerical calculation, which later came to mean a reckoning or inventory of events and ultimately became synonymous with fiction. This etymological detour gave rise to what we call a *cuento chino*, literally a “Chinese story”, which the Spanish dictionary defines as “a hoax, an artfully disguised falsehood”, though it fails to explain the different stories about how this term originated. The most common theory is that it came from the fabulous tales that circulated about Marco Polo’s travels to China. *The Book of the Marvels of the World*, based on Marco Polo’s travels, is a *cuento* in both the original and modern sense of the word, because it contains a detailed account of the merchant’s business dealings as well as a narrative of his amazing discoveries — and in both cases the re-counter adds his own embellishments.

Farrés knows that he is cheating, that searching is not the same as finding, and that discoveries cannot be found — they find us.⁴ Yet still he prods and digs, knowing that sometimes you have to build your own luck, in the same way that he collects things that have been overlooked, not as survivals of the past but as unfinished presents. After the century that created reason and its archives (or was it the other

3. Boris Groys, *Bajo sospecha*, Valencia, Pre-Textos, 2008, p. 237.

3. Boris Groys, *Under Suspicion*, trans. Carsten Strathausen (New York: Columbia University Press, 2012), p. 144.

4. Es lo que Roland Barthes describía como *punctum*, aquello que actúa “como una flecha y viene a punzarme [...] pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad”; Roland Barthes, *La chambre claire*, París, Gallimard, 1980, pp. 48-49 [La cámara lúcida, Barcelona, Paidós, 1989, pp. 58-59].

4. This is what Roland Barthes described as *punctum*, that which shoots out “like an arrow, and pierces me [...] sting, speck, cut, little hole — and also a cast of the dice”. See Roland Barthes, *La chambre claire* (Paris: Gallimard, 1980), pp. 48–49. English edition: *Camera Lucida* (New York: Hill & Wang, 1981), pp. 26–27.

original ni su origen epifánico, sino los usos de esos descartes y los significados que desata volver a ellos. Regresar a la casilla de salida como una manera de imaginar caminos, nuevas maneras de ver y explicar lo conocido. Nuevos cuentos sobre viejos continentes.

Rastrear el origen de estos papeles, ruinas de El Siglo, supone ver la historia como un relato de segunda mano o, lo que es lo mismo, convertir lo obsoleto en algo vivo. Que en los escombros y notas al margen de la historia el pasado se nos presenta abierto a relecturas y, por tanto, inacabado, en proceso, es algo que ya nos dijo Walter Benjamin. Y de hecho, sus conceptos de historia, tiempo y archivo se pasean por los trabajos de Farrés, artista-historiador *flâneur* y trapero, que rescata y recorre de manera surrealista todos los meandros que van del objeto a lo objetivo. Por eso sus libros son uno y son tres (*París no se acaba nunca*), sus instalaciones cambian cada día, alterando los servicios de conservación del museo (*#Districte cinquè*, MACBA), y sus visitas museísticas se repiten en audioguías (*El visitant ideal d'una col·lecció sentimental*, Museu Frederic Marès), abren los almacenes al público (*Una col·lecció heterodoxa: El llegat T. F.*, MNAC) o sacan al público a la calle (*Buscarse enemigos*, MACBA), incluyendo otros protagonistas que lo acompañan tanto como lo interrogan.

Ahora Enric utiliza el archivo como marco verosímil para colar la mentira, y así poner bajo sospecha la supuesta verdad que hemos aceptado sobre el registro del pasado y el orden de la historia. De igual modo que el *objet trouvé* cuestiona el escaparate desde dentro, *Los papeles del Siglo* se sirven de los

way round?), technical reproducibility and its obsolescence, in an age of unprecedented dematerialisation and information gluts, Farrés returns to the object and the fragment. But he does so unburdened by nostalgia, eschewing the archival aesthetic, because neither the original nor its epiphanic origin interest him — only the use of those discarded items and the meanings he unlocks in retrieving them. Thus, he goes back to square one in order to imagine new paths, searching for new ways of seeing and explaining the familiar. New tales of old continents.

Tracing the provenance of these papers — the ruins of The Century — implies viewing history as a second-hand account or, in other words, bringing the obsolete back to life. The fact that, amid the debris and margin notes of history, the past is presented as open to reinterpretation and therefore unfinished, a work in progress, is something Walter Benjamin already told us. In fact, his concepts of history, time and the archive saunter freely through the works of Farrés, the artist-historian, *flâneur* and rag-and-bone man who salvages and surrealistically follows every twist and turn in the meandering road from object to objective. This explains why his books are one and three (*París no se acaba nunca* [Paris Never Ends]), why his installations change each day, altering the museum conservation services (*#Districte cinquè*, MACBA, Barcelona), and why his museum visits are repeated on audio guides (*El visitant ideal d'una col·lecció sentimental*, Museu Frederic Marès, Barcelona), open the storage rooms to the public (*Un col·leccionisme heterodox. El llegat T.F.*, MNAC, Barcelona) or take audiences out into the street (*Buscarse enemigos*, MACBA, Barcelona), along with other protagonists who accompany and interrogate them in equal measure.

Now Farrés uses the archive as a convincing package in which to smuggle his

métodos de historiografía y conservación para subvertirlos, para hacernos ver la memoria histórica como acto narrativo y el archivo como “lugar a dudas.” Farrés sabe que necesita la institución para hacer de sus recortes algo excepcional, pero también que esta es transparente solo en apariencia. La vitrina da valor a lo banal con la intención de embalsamarlo, y con ello a sus discursos. Del relicario al boticario, el cubo, sea blanco o de cristal, es interesadamente monolítico y aséptico, un enclave estratégico donde encajar el relato y controlar sus lecturas. No hay nada neutro ni objetivo, todo contenedor define su contenido y quien registra manipula. Por eso, Enric fabula y no se esconde. Para señalar ese lugar común donde narrador y lector, artista y usuario son permeables. Para enseñar que nada está a la vista o, mejor, que todo está por ver.

Farrés imagina el principio de esos restos como una manera de evitar ponerles fin. Hacer memoria para urdir futuros. Porque independientemente de que algún día su trabajo o sus hallazgos se acaben, las probabilidades de estos papeles y las dudas que producen son infinitas. Como los cuentos chinos, tienen algo de muñeca rusa. Cajas donde la incertidumbre es el principio. Donde una cosa lleva a la otra y a otra y a otra, y al final no se sabe dónde empezó todo y cómo se llegó hasta aquí. No importa. La farsa (urna o urinario) no hacía falta: bastaba con explicar el cuento.

lie, thereby casting suspicion on the supposed truth we have accepted about the records of the past and the order of history. Just as the *objet trouvé* questions the showcase from within, so *Los papeles del Siglo* uses the methods of historiography and conservation to subvert them, to make us see historical memory as a narrative act and the archive as a “room for doubt”. Farrés knows that he needs the establishment to make his clippings exceptional, but he also knows that the establishment’s transparency is only skin deep. The vitrine gives value to the trivial with the intention of embalming it — and its discourses along with it. From reliquary to apothecary, the cube — whether white or made of glass — is self-interestedly monolithic and aseptic, a strategic niche for pigeonholing the narrative and controlling its readings. Nothing is neutral or objective; every container defines its contents, and he who records invariably manipulates. Therefore, Farrés fibs unabashedly; he makes things up to point out that common ground where the boundary between narrator and reader, artist and user, is permeable, teaching us that nothing is in plain sight or, better said, that everything remains to be seen.

Farrés imagines the beginnings of those remains as a way to avoid putting an end to them. He fishes for memories to weave futures. For, regardless of whether or not his work or his discoveries come to an end someday, the probabilities of these papers and the questions they raise are infinite. Like “Chinese stories”, or tall tales, they bear a certain resemblance to Russian nesting dolls: boxes where uncertainty is the beginning, where one thing leads to another and another and yet another, and in the end it is impossible to know where it all began and how we got to this point. It doesn’t matter. The farce (urn or urinal) was unnecessary: it would have been enough to explain the tale.

Establecer un principio de procedencia 2016

Instalación

- Mesa con ordenador y base de datos
- Sala de consulta adaptada a las condiciones de conservación de los documentos
- 12 cajas fabricadas con cartón Premier de 1300 micras, homologado PAT y el *British Museum Oddy test* para su utilización con plata, cobre y plomo
- 2.212 sobres uñero fabricados con papel *Photokraft* con reserva alcalina de 120 g., color blanco, encolado con adhesivo neutro
- 2.212 documentos

Dimensiones variables

Colaboración en el display:
Eulàlia Rovira, Adrian Schindler

Colaboración en la base de datos:
Andreu Llos

Agradecimientos:
Maite Muñoz
Joana Llauradó
Alba Sanmartí

Installation

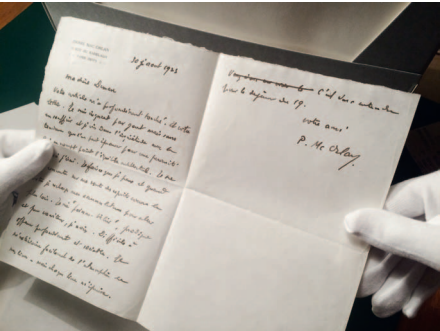
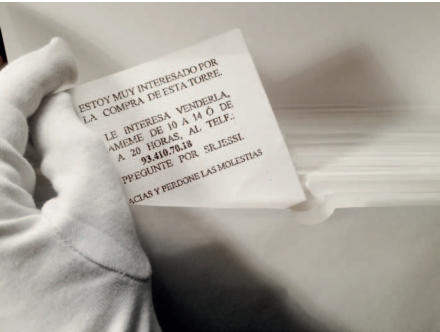
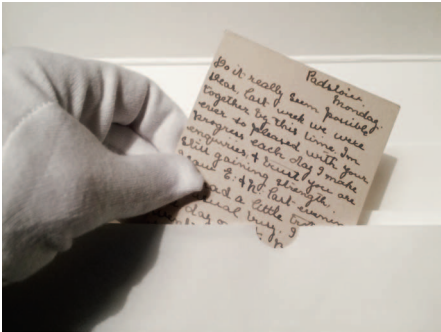
- Desk with computer and database
- Reading room adapted to the conservation requirements of documents
- 12 boxes made from 1300 micron Premier folding boxboard, passes the PAT and British Museum Oddy Test for use with silver, copper and lead
- 2,212 flap envelopes made from 120 gsm pHotoKraft paper with alkaline reserve, colour white, glued with neutral adhesive
- 2,212 documents

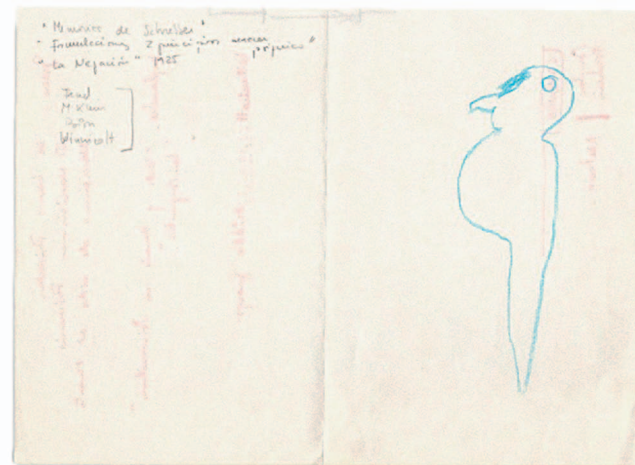
Dimensions variable

Collaboration on the display:
Eulàlia Rovira, Adrian Schindler

Collaboration on the database:
Andreu Llos

Acknowledgements:
Maite Muñoz
Joana Llauradó
Alba Sanmartí





HEREDEROS VIDA PLÁ
 LIBRERÍA PONTIFICIA
 BARCELONA
 FONTANELLA, 13

Barcelona 15 de Diciembre de 1939
 Año de la Victoria

Sr. Juan Faust París 179

a Librería Herederos de la Vda. Plá

Debe:

Meses	Días	Precio	Positos	Cts.
1	Vol. 13- 2 Biblias de Montserrat edición			
	en papel de hilo ejemplar nº 59.			60.-

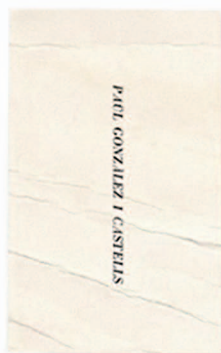
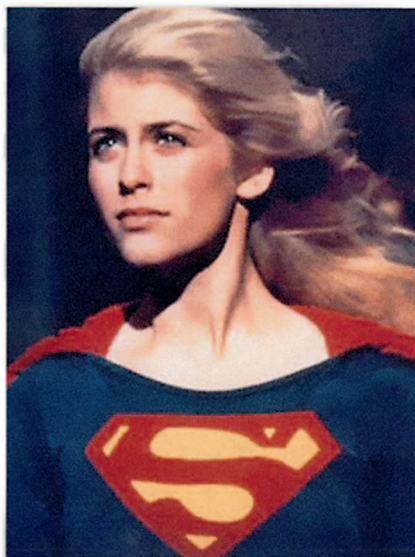


— BLANCO DE CINC
 — AMARILLO DE CADMIO MEDIO
 — CARMIN DE GARANZA OSCURO
 — VERDE ESMERALDA
 — AZUL COBALTO



*Es estable el Universo
ay que apuntarlo*
Mayo de 1947





1 Goya	24 Caracci
2 Modigliani	25 Hals
3 Miguel Angel	26 Antonello
4 Rubens	27 Utrillo
5 Renoir	28 Canaletto
6 Botticelli	29 Léger
7 Bruegel	30 Hals
8 van Gogh	31 Tiepolo
9 Rafael Manguet	32 El Greco
10 Rafael Rafael I	33 Kandinsky
11 Rafael Sanjuán	34 Manet
12 Tintoretto Rafael II	35 Reni
13 Tintoretto	36 Caravaggio
14 Dürer	37 De Pisis
15 Toulouse-Lautrec	38 Paolo Uccello
16 Correggio	39 Géricault
17 De la Torre x	40 Giotto I
18 Rembrandt	41 El Veronese
19 Giorgione	42 Giotto II
20 Monet	43 Natsume
21 Duccio	44 Pisanello
22 Delacroix	45 Murillo
23 Longhi	46 Cana
	47 Vermeer
	48 Bellini
	49 Picasso I
	50 Andreyev

Jaume Ferrete

Desarrolla su trabajo en torno a las dimensiones políticas de la voz en distintos ámbitos, entre otros: las artes visuales (Secession, Viena; Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Urban Video Project, Nueva York), musical y escénico (LEM Festival, Mercat de les Flors y Antic Teatre, Barcelona; Poetas por Km², Madrid; festival SOS, Murcia), y educativo (Creadors en Residència, Barcelona). Ha obtenido diversas becas, premios y residencias por parte de instituciones tales como el Departamento de Cultura de la Generalitat de Catalunya, Matadero Madrid, Helsinki International Artist Programme y Vessel Art Project (Bari), Q-O2 (Bruselas) o Casa Vecina (México D. F.). Desde 2008 co-coordina el proyecto de pedagogía sonora Sons de Barcelona, iniciado por el Grupo de Tecnología Musical de la Universidad Pompeu Fabra de la misma ciudad.

Mollet del Vallés, Barcelona, 1980
Vive y trabaja entre México D.F. y Barcelona

Ferrete's work explores the political dimensions of the voice in different arenas, including the visual arts (Secession, Vienna; MACBA, Barcelona; and Urban Video Project, New York), music and the performing arts (LEM Festival, Mercat de les Flors and Antic Teatre, Barcelona; Poetas por Km², Madrid; and SOS Festival, Murcia, Spain), and education (Creadors en Residència, Barcelona). He has received various grants, prizes and residencies from institutions such as the Catalan Department of Culture, Matadero Madrid, the Helsinki International Artists in Residency Programme, Vessel Art Project (Bari, Italy), Q-O2 (Brussels) and Casa Vecina (Mexico City). Since 2008 he has co-coordinated the sound pedagogy project *Sons de Barcelona*, initiated by the Music Technology Group at Universitat Pompeu Fabra.

Mollet del Vallés, Barcelona, 1980
He lives and works between México City and Barcelona

Vocingleros y malicias Loudmouths and Mischief

La estética de la prueba de sonido
The Aesthetics of the Sound Check

Robert: Para mí un *sonido* feo es la extensión de un alma fea. Un índice de falta de estética (*Pausa.*) No me gustan. No me gustan los sonidos feos. No me gusta la gente que los produce.

—David Mamet, *Una vida en el teatro*, escena 5

—Eloy Fernández Porta

Malhablar

Voz Mal. Voz Fail. Voz Rara. Los títulos, seudónimos y lemas con que Jaume Ferrete ha ido nominando sus invenciones y colaboraciones invocan una extensa tradición discursiva y creativa que, desde los años sesenta, se ha ocupado de interrogar el estatuto de la vocalidad en relación con el saber. Esa tradición ha desplegado su influencia en tres ámbitos que el trabajo de Ferrete asume e incorpora: la filosofía, la dramaturgia y el arte.

La laringe y el tímpano son órganos respecto a los cuales la filosofía habría sido, hasta hace poco, muda y sorda. Ambos habrían sido considerados órganos lisos, sin pliegue ni volumen: transmisores neutros de una verdad preexistente. Ese era uno de los rasgos de la metafísica en su relación con el cuerpo: afirmar el carácter transitivo de los órganos internos y su utilidad para la transmisión del *logos*. El logocentrismo imagina una voz interior, la voz con que pensamos, y postula su ejecución literal en el habla, entendida como verdad

Robert: To me an ugly *sound* is an extension of an ugly soul. An indice of lacking aesthetic. [Pause.] I don't like them. I don't like ugly sounds. I don't like the folks that make them..

—David Mamet, *A Life in the Theatre*, Scene 5

—Eloy Fernández Porta

Misspeaking

“Vocals Bad.” “Vocals Fail.” “Vocals Weird.” The titles, pseudonyms and slogans with which Jaume Ferrete has christened his inventions and collaborations invoke a rich discursive and creative tradition that, since the 1960s, makes a point of challenging the status of vocality with respect to knowledge. A tradition that has influenced three fields, which Ferrete's work addresses and incorporates: philosophy, dramaturgy and art.

The eardrum and the larynx are organs to which it seems philosophy was, until quite recently, deaf and dumb. Both were apparently considered flat organs, lacking folds and volume: neutral transmitters of a pre-existing truth. That was one of the defining characteristics of metaphysics in its relationship with the body: asserting the transitive nature of internal organs and their utility for transmitting the *logos*. Logocentrism imagines an inner voice, our thinking voice, and postulates its literal materialisation in speech, understood as the truth of language

del lenguaje y como relación directa y natural con el significado. Ello supone otorgar a la palabra hablada y oída un estatuto superior, en relación con el cual la escritura sería un parlamento derivado o una mentira. Descubrir esta alianza del *logos* y la *foné*, y operar entre ellos, destituyendo los privilegios de la oralidad, fue la gran disonancia introducida por el pensamiento deconstructivista.

Aunque la literatura es la práctica lingüística en que este paradigma adquirió mayor resonancia, Jacques Derrida no dejó de señalar que el espacio idóneo para la deconstrucción de la metafísica de la presencia es la dramaturgia. ¿Y cómo entender, desde ese punto de vista, los actos teatrales? Ante todo, como un desplazamiento desde la textualidad del libreto hasta sus efectos fónicos y como un énfasis en el carácter performativo de la audición. De ahí derivan, entre otros muchos, trabajos como el del grupo italiano Societas Raffaello Sanzio, que en 1998 puso en escena un *Julio César* en que el personaje de Marco Antonio era protagonizado por un actor que se encontraba convaleciente de una operación de laringe y que, en lugar de este órgano, llevaba insertado un micrófono a través del cual declamaba sus discursos bélicos, atravesados por las secuelas de la intervención. Los dispositivos de performatividad determinados por la foné han sido caracterizados por Valentina Valentini como *dramaturgias sonoras*. La imagen acústica, la evanescencia de la palabra pronunciada y su *inafferrabilità* son rasgos distintivos de este modo de entender la escena; el cual, a su vez, pide una manera propia de historiar. Valentini lo ha demostrado

and as a direct, natural relationship with meaning. From this perspective, the spoken and heard word is accorded higher status, and writing is merely a derivative form of speech or an outright lie. Discovering this alliance between *logos* and *phone* and operating between them, stripping orality of its privileges, was the great dissonance introduced by deconstructivist philosophy.

Although literature is the linguistic discipline in which this paradigm had the greatest repercussions, Jacques Derrida did not fail to point out that the most suitable medium for deconstructing the metaphysics of presence is dramaturgy. So, from this vantage point, how are we to understand theatrical acts? Above all, as a shift from the textuality of the script to its phonic effects, with an emphasis on the performative nature of listening. This gave rise to numerous creations, such as the work of the Italian group Societas Raffaello Sanzio, which in 1998 staged a production of *Julius Caesar* where the character of Mark Antony was played by an actor who was recovering from laryngeal surgery and, in the absence of a working voice box, was fitted with a microphone that allowed him to deliver his rousing military speeches interspersed with the audible after-effects of the surgery. Valentina Valentini has described performative devices that rely on the *phone* as a “dramaturgy of sound”. The acoustic image, the evanescence of the spoken word and its *inafferrabilità*, or elusiveness, are distinguishing characteristics of this vision of the stage, which in turn must be recounted in a unique way. Valentini proved this by compiling a large archive of recordings of female voices of the Italian stage from

elaborando un amplio archivo de voces femeninas de la escena italiana de todos los tiempos que, *sampleadas*, mezcladas con aportaciones críticas y organizadas de acuerdo con categorías de elocución, cuentan un nuevo relato de la herencia recibida.

El trabajo de Ferrete participa de la inquisición filosófica, y quizá su mejor muestra se encuentre en el texto que constituye su poética personal y cuyo título es “elocuente”: *Estoy leyendo esto en voz alta mientras lo escribo: eco eco ventriloquia posesión*. La suya es también una tarea de muy medido histrionismo vocal que, sin desdeñar las posibilidades expresivas de la corporalidad, se centra en los elementos inaferrables del sonido. Y los ámbitos en que se desarrolla son los propios del sector del arte, lo cual le otorga una tercera dimensión. Pudiera decirse que, en la actualidad, las arquitecturas para el arte mantienen una relación de *double bind* con lo sonoro: lo requieren y lo excluyen. Lo demandan en formatos que —así las instalaciones sonoras o las *performances* fónicas— han incorporado a esos *santos lugares* un tímpano. Pero también lo excluyen porque la relación del espacio expositivo con el sonido es inhóspita por definición. El lugar siempre resulta ampulosamente inapropiado para la eufonía: la galería tiene el techo demasiado bajo; el museo, demasiado alto; el centro de arte es una nave industrial; ninguna de esas salas puede ser acondicionada para una actuación en condiciones. En vez de fingir una actuación ortodoxa, Ferrete aprovecha esa insuficiencia del lugar, reinventando formatos como la audioguía y ampliando de ese modo el campo de la crítica a la institución museística.

different historical eras which, sampled and mixed with critical commentaries and organised into categories of elocution, tell a new story of the legacy we have inherited.

Ferrete’s work actively participates in the philosophical inquisition, and perhaps the best proof of this is found in the text that defines his personal poetics, which bears the “eloquent” title “Estoy leyendo esto en voz alta mientras lo escribo: eco eco ventriloquia posesión” [I am reading this aloud as I write it: echo echo ventriloquism possession]. His is also a task of carefully measured vocal histrionics that, without scorning the expressive possibilities of corporeality, focuses on the ungraspable elements of sound. And the fields in which he pursues this task are those conventionally claimed by art, giving it a third dimension. We might say that, today, architectures for art find themselves in a double bind with respect to sound: they simultaneously require and exclude it. They demand it in formats, such as sound installations or phonic performances, which have ushered the eardrum into those *holy places*, yet they also reject it, because the exhibition space is by definition hostile to sound. The venue is always outrageously ill-suited to euphony: the ceiling is too low in the gallery and too high in the museum, and the art centre is a converted industrial warehouse. None of these spaces can be adapted to host a performance in proper conditions. Instead of faking an orthodox performance, Ferrete capitalises on this shortcoming, reinventing formats like the audio guide and thereby expanding the scope of criticism to encompass the museum institution.

(*John* va a buscar un pañuelo; *Robert* se queda en el escenario. Hace ejercicios vocales.)

—Mamet, *op. cit.*, escena 1

Malprobar

Quien ve a Ferrete hacer una prueba de sonido antes de actuar asiste a tal despliegue de tonos, modos, intensidades y coloraciones vocales que no puede sino preguntarse si no habrá en el escenario unas cuantas personas invisibles recitando, musitando y bisbiseando con él. Su repertorio de sonidos tiene el efecto que Derrida describía como “consumir los signos por medio de la locuacidad irritada, dislocar la unidad verbal, la integridad de la voz, abrir o espantar la tranquila superficie de las ‘palabras’ sometiendo su cuerpo a una ceremonia gimnástica.” ¿Y cómo diferenciar al gimnasta de su ceremonia? ¿Cuántos atletas, al finalizar un entrenamiento particularmente logrado, no habrán deseado que esa actividad sin público hubiese sido el evento competitivo? ¿Cuántos no habrán sentido que la distinción entre ensayo y competición no es más que una convención cuyo propósito es conseguir que el ensayo salga mal?

El acto de prueba, ese preludio de ensayo y ejercicios, adquiere una nueva relevancia. Porque la eficiencia de la voz no puede concebirse ya como la ejecución pautada de una rutina preestablecida, sino que pertenece al ámbito experimental de la probatura. Probar (demostrar) que existe una correlación entre el cuerpo físico y el fónico; testar (tanteándolos) los límites de la expresividad eufónica (o cacofónica); poner a prueba, ante un público competente (el técnico de sonido), la validez de una expresión o de un término; imaginar y prever, a partir de sus respuestas, las del público que asistirá (pero ¿podrá el orador

[*John* goes after tissue; *Robert* stands on the stage. He does vocal exercises].

—David Mamet, *op. cit.*, stage direction in Scene 1

Mischecking

Anyone who observes Ferrete doing a sound check before a performance will hear such a plethora of tones, modes, intensities and vocal timbres that they cannot help wondering if there is a group of invisible people on stage, reciting, muttering and mumbling along with him. His repertoire of sounds has the effect that Derrida described as devouring signs with irritated loquaciousness, dislocating verbal unity, the integrity of the voice, piercing or shattering the calm surface of “words” by subjecting their body to a gymnastic ceremony. So how can we distinguish between the gymnast and his ceremony? How many athletes, upon completing a particularly satisfactory training session, secretly wish that exercise without an audience could have been the competitive event? How many feel that the distinction between practice and competition is a mere convention, intentionally designed so that the rehearsal comes off badly?

In this case, the act of testing, that prelude of rehearsals and exercises, acquires new relevance because the efficiency of the voice can no longer be conceived as the ruled performance of a predetermined routine. Rather, it belongs to the experimental realm of the proving ground: proving (demonstrating) that there is a correlation between the physical and phonic body; testing (pushing and probing) the limits of euphonious (or cacophonous) expressivity; verifying, before a qualified audience (the sound technician), the validity of an expression or a term; imagining and anticipating, in view of the response of that qualified listener, how future audiences will react (but can the orator appeal to a *gen-*

interpelar a un *público general* o, después de una prueba exitosa, se encontrará a sí mismo dirigiéndose a un oído colectivo imaginario: un auditorio de técnicos de sonido?); intentar una yuxtaposición impensada de términos; probarse a uno mismo que se encuentra en buena forma (¿como Joseph Goebbels, quien se refirió a su discurso de la “guerra total” señalando, con aprobación, que “ese día estaba en plena forma oratoria”?).

La expresión verbal que se da en la prueba ya no será, pues, comunicación en el sentido lato que le asignaba la lingüística, pero tampoco *teatralidad* en el sentido que propuso la teoría aristotélica de las artes escénicas. Será más bien, por decirlo en derridiano, *otoanálisis*: estudio de los dispositivos de audición, y *otografía*: descripción del oído en su momento receptivo. Si los actos de habla son, ante todo, probaturas de fonación, entonces las actuaciones y las conclusiones son ensayos que han logrado parecer resultados. Ver una prueba de sonido de Ferrete es ver algo menos que su actuación y algo más, porque la voz, en su dimensión otográfica, siempre dice algo más que silencio y algo menos que discurso: siempre es, en relación con la palabra, insuficiente y excesiva.

Robert: ¿Sabías que cuando era joven tenía la voz muy áspera?

John: No.

Robert: Pero yo era un creído. No sabía nada. Ese rasgo vocal, que era un defecto, me parecía una cualidad, una parte útil de mi estilo.

—Mamet, *op. cit.*, escena 5

Malmandar

El doble estatus de la vocalidad —demasiado y demasiado poco— se pone de manifiesto en aquellos actos elocutivos en

eral public or, after a successful sound check, will he find himself addressing an imaginary collective ear — an auditorium full of sound technicians?); trying out an unprecedented juxtaposition of terms; checking to see if one is in good form (perhaps like Joseph Goebbels, who, after delivering his “Total War” speech, remarked with satisfaction, “I was, I believe, in very good speaking form”).

Consequently, the verbal expression articulated in the sound check can no longer be considered *communication*, in the broad sense that linguistics assigned to this word, but neither is it *theatre* in the sense proposed by the Aristotelian theory of the performing arts. It might be more accurately called, speaking in Derridian terms, *otoanalysis* (the study of hearing apparatuses) and *otography* (the description of the ear at the moment of reception). If acts of speaking are, first and foremost, phonation tests, then performances and conclusions are rehearsals that have managed to resemble results. When one watches one of Ferrete’s sound checks, one sees something less than his performance, but also something more, because the voice, in its *otographic* dimension, always says something more than silence and something less than discourse: it is always both insufficient and excessive in relation to the word.

Robert: Do you know when I was young my voice was very raspy.

John: No.

Robert: But I was vain, I was untaught. I felt my vocal quality — a defect, in effect — was a positive attribute, a contributory portion of my style.

—David Mamet, *op. cit.*, Scene 5

Misdirecting

The dual status of vocality — at once too much and too little — is clearly revealed in elocutionary acts where the speaker

que el hablante se propone como instancia de autoridad. En la obra de Ferrete este tema tiene su mejor tratamiento en su línea de investigación acerca de las prácticas oratorias en la cultura política inglesa y, en particular, en la figura de Margaret Thatcher. El factor político de la oralidad thatcheriana había sido representado previamente por Stephen Frears en su película *Sammy y Rosie se lo montan*, cuya secuencia inicial nos da a oír un sample de un discurso pronunciado por la Dama de Hierro en el Parlamento, superpuesto a una panorámica de la desolada periferia industrial londinense. La secuencia muestra a las claras el modo de relación con el territorio que ha desarrollado el neoliberalismo: el espacio debe ser expropiado, vaciado y reducido a una ruina industrial para que pueda surgir un *paisaje fónico* que, más consistente que la orografía y la geología, vende casas sobre plano, traza castillos en el aire y convierte el país en terreno especulativo.

Esa perspectiva es ampliada en el trabajo de Ferrete por una inflexión en las tecnologías del género. Sus obras examinan la manera en que, a lo largo de su carrera hacia el 22 de Downing Street, Thatcher se vio obligada a pasar por un proceso de reeducación vocal durante el cual un logopeda le enseñó a masculinizar su voz hasta que esta llegó a adquirir su distintiva sonoridad aprendida. Las decisiones que Thatcher fue tomando durante sus mandatos no podían enunciarse con “la polla floja y la glotis rota”. *Ser menos mujer* era el precio que había que pagar para poder dismantelar el sindicato de la minería, para vender la telefónica a empresas norteamericanas, para hacer una declaración de guerra. Esa era la voz precisa para entonar, en los años ochenta,

is presented as a figure of authority. In Ferrete’s work, the best treatment of this theme is found in his investigations into public-speaking practices in British political culture and, in particular, in the figure of Margaret Thatcher. Stephen Frears had previously depicted the political factor of Thatcherian orality in his film *Sammy and Rosie Get Laid*: in the opening scene we hear an audio sample of a speech given to Parliament by the Iron Lady superimposed on a panoramic view of London’s dismal industrial outskirts. This sequence clearly illustrates the type of relationship that neoliberalism has developed with the territory: space must be expropriated, emptied and reduced to industrial ruins so that a *phonic landscape* can emerge, one more consistent than orography and geology, one that sells houses off-plan, builds castles in the air and turns the country into plots ripe for property speculation.

In his work, Ferrete expands upon that perspective with an inflection in gender technologies. His pieces examine how, in the course of her ascent to 22 Downing Street, Thatcher was forced to undergo a vocal reeducation process in which a speech therapist taught her to speak with a lower, more masculine pitch, until her voice took on its distinctive, acquired sonority. The kind of decisions Thatcher made during her terms in office could not be announced with “a limp cock and a faltering glottis”. “Being less of a woman” was the price she had to pay in order to dismantle the miners’ union, sell British Telecom to American companies and issue a declaration of war. In the 1980s, at the height of the decolonial era, it was the right voice for intoning the swan song of British imperialism —

en plena era decolonial, el canto del cisne del imperialismo británico —y acaso la “auténtica voz” tendría que haber sido el inconfundible falsete sinfónico con que Peter Gabriel cantaba, con los primeros Genesis, *Selling England by the Pound*: vender la patria por un puñado de libras estrelinas.

Proyectos como el de Thatcher ponen de manifiesto que no hay logos sin *foné*, que la *auctoritas* es un tono conquistado y sostenido: no hay *discurso de autoridad* propiamente dicho, sino voz de *autoridad*. Esta falla recorre cada sílaba y cada cláusula de cada razonamiento, y se despliega a lo largo de todas las modalidades de producción de identidad. En primer lugar, en la producción de la nacionalidad. Si la simulación thatcheriana del patriotismo intentaba esconder su traición al país, Ferrete desarrolla este tema, en la dialogía bilingüe de sus textos, cuando nos propone la más paradójica declaración de sentimiento patrio: “Yo no soy un / verdadero español / y esta no es / mi verdadera voz // Jo no sóc un / veritable català / i aquesta no és / la meva veu de veritat”. Esta triple negación no quiere ser *una voz clara en medio del ruido*; al contrario, es la perturbación sonora e indexal indispensable en un momento histórico en que resurge la ilusión logocéntrica de una supuesta voz del pueblo que, como en todos los casos en que es invocada, es principalmente un intento de trasladar el campo de debate político desde la estereofonía hasta el *mono*.

Este aspecto tiene su continuación en la producción de identidad biopolítica. Si un *devenir mujer*, con sus códigos y servidumbres voluntarias, puede ser interrumpido y modificado para entrar en una deriva transgénero tutelada por el

perhaps the “genuine voice” should have been the unmistakable falsetto in which Peter Gabriel sang “Selling England by the Pound” with the original Genesis line-up.

The Thatcher project and similar initiatives prove that there is no *logos* without *phone*, and that *auctoritas* is a conquered, sustained tone: strictly speaking, there is no *discourse of authority*, only the *voice of authority*. This fault line runs through each syllable and phrase of every line of reasoning, and it extends to all modes of identity production. The first is the production of nationality. While Thatcher’s simulated patriotism attempted to conceal her betrayal of the nation, Ferrete expands upon this theme in the bilingual dialogics of his texts when he offers us a most paradoxical declaration of patriotic sentiment: “Yo no soy un / verdadero español / y esta no es / mi verdadera voz // Jo no sóc un / veritable català / i aquesta no és / la meva veu de veritat” [I am not a / real Spaniard / and this is not / my real voice // I am not a / true Catalan / and this is not / my real voice]. This three-fold denial does not purport to be *a clear voice rising above the din*. On the contrary, it is the auditory and indexed disturbance needed at this moment in time, marked by the reappearance of the logocentric illusion of a supposed *voice of the people*, which — as always when it is invoked — is primarily an attempt to switch the arena of political debate from stereo to mono mode.

We find the continuation of this aspect in the production of bio-political identity. If the process of *becoming a woman*, with all its voluntary servitudes and codes, can be interrupted and altered to initiate a state-sponsored transgender drift, then that

Estado, entonces esa nueva “mujer” posee, en su glottis, un *falo*, en un sentido particular que Lacan ya dio a entender cuando señaló que las orejas son, en el campo del inconsciente, el único orificio que no se puede cerrar. La vocalidad fálica no es material, pero se tiene; no se posee, pero se ejerce; no es una presencia, pero su resonancia es mayor que un peso físico. Las transformaciones de la voz de Ferrete en el escenario, junto con sus concretos pero específicos elementos de vestuario, abren un espacio de enunciación que es a la vez expresivo y denotativo, viril y feminizado. *Partos sonoros* es el término que usaba Lucette Finas para designar las operaciones deconstructivas sobre el texto, y tal es el efecto que produce la performatividad de este artista.

El estatuto inasible e inaferrable que adquiere la vocalidad pide, entonces, una lógica del archivo particular, una manera específica de registrar, presentar e historizar los textos. Esta manera no podrá ser ya la tradicional historiografía positivista lineal, que, como señaló agudamente Cristina de Peretti, es la consecuencia necesaria del fetiche de la escritura fonética, que se hace en la “sucesión irreversible del tiempo en que se habla”. Será preciso, pues, buscar modos de mostrar los documentos de cultura que saquen a la luz las ausencias del monólogo historiográfico, sus acalladas heterodoxias, y, a la vez, que hagan resonar en el pasado los ecos de la *herstory* y de las micro-historias queer. Este es el espíritu que ha animado el proyecto de Ferrete de presentación y discusión de un archivo de voces femeninas no normativas, realizado en colaboración con el *performer*

new “woman” possesses, in her glottis, a *phallus*, in the particular sense hinted at by Jacques Lacan when he pointed out that, in the field of the unconscious, the ears are the only orifice that cannot be closed. Phallic vocality is not tangible, but it exists; it cannot be possessed, but it is exercised; it is not a presence, but its resonance is greater than a physical weight. The transformations of Ferrete’s voice on stage, together with his concrete wardrobe elements, open up a space of enunciation that is simultaneously expressive and denotative, virile and feminised. Lucette Finas used the term “sound births” to designate deconstructive operations performed on text, and this is precisely the effect that Ferrete’s performativity produces.

The elusive, ungraspable status that vocality acquires therefore demands a particular archival logic, a specific method of recording, presenting and narrating texts. This method can no longer be the linear, positivist approach of traditional historiography, which, as Cristina de Peretti rightly noted, is the necessary consequence of the fetish of phonetic writing, an act performed in the irreversible sequence of the time in which one speaks. Thus, we must find new ways of showing the documents of culture that will expose the gaps in the historiographical monologue, its muzzled heterodoxies, and set the past ringing with the echoes of *herstory* and queer micro-histories. It is in this spirit that Ferrete devised his project for presenting and debating an archive of unconventional female voices — created in collaboration with the Tarragona-based performer R. Marcos Mota — which constitutes one of the first Spanish equivalents of the new

tarraconense R. Marcos Mota y que constituye uno de los primeros equivalentes realizados en España de la nueva historiografía propuesta por Valentini. Es uno más de los fructíferos diálogos que Ferrete viene manteniendo desde hace años con creadores que se han especializado en documentar y exponer las ilusiones logocéntricas de naturalidad, ya sea esta el naturalismo de la sexuación, como es el caso de Marcos Mota, o la percepción y registro del paisaje natural, como ocurre en la obra del artista barcelonés Gerard Ortín. Prestémosles oído.

historiography posited by Valentini. This is just one of many productive dialogues that Ferrete has maintained for years with creators specialised in documenting and exhibiting logocentric illusions of naturalness, whether in the form of the naturalism of sexualisation, as in Marcos Mota’s case, or by the perception and recording of the natural landscape, as in the work of Barcelona artist Gerard Ortín. Let us lend them our ears.

Voder (Voder
2016

Performance sonora on-line:
vodervoder.jaumeferrete.net

Instalación

- 2 PC
- 4 altavoces
- soportes
- sitios web
- servidor
- software específico
- software “text to speech” MaryTTS
- voces

Dimensiones y duración variables

p.85 Helen Harper practicando
con el Voder *The Etude: Music Magazine*,
septiembre de 1939

Online sound performance :
vodervoder.jaumeferrete.net

Installation

- 2 PCs
- 4 speakers
- supports
- websites
- server
- custom software
- Mary TTS text-to-speech software
- voices

Dimensions and length variable

p.85 Helen Harper practising with
the Voder *The Etude: Music Magazine*,
September 1939



The Voder as demonstrated by Mrs. Harper at The Franklin Institute.

Texts of Synthetic Speech, Klatt's History of Spee...

1. Good evening, radio audience. Good afternoon, radio audience.
2. These days a chicken leg is a rare dish. It's easy to tell the depth of a well. Four hours of steady work faced us.
3. What did you say before that? Tea or coffee? What have you done with it?
4. How are you? I love you.
5. Welcome to the Stockholm Speech Communication Seminar.
6. I enjoy the simple life. He knows just what he wants.
7. I enjoy the simple life, as long as there's plenty of comfort.
8. I am the standard male voice, Perfect Paul. This is the result of trying to imitate a female voice by increasing the pitch, reducing the head size and lengthening the Open Quotient.
9. The leaves had been raked into piles.
10. A, B, C, D, E, F, G,... Oh, how happy we shall be, when we know our ABC.
11. She saw the house. This is a test.
12. Now spell ONE as in 'one word'. O, N, E. Correct. Next spell EARTH.
13. Where is Dennis sitting? This field of beets is ripe and ready.
14. I painted this (...) without looking at a spectrogram. Can you understand it?
15. To be, or not to be, that is the question. Whether 'tis nobler in the mind to suffer the slings and arrows of outrageous fortune, or to take arms against a sea of troubles and, by opposing, end them.
16. A bird in the hand is worth two in the bush. It was the last thing I expected to find there. Did you come by motorcar? I'm going home now.
17. The number you dialed, ME-1-5280, has been changed. The new number is BA-6-1347. This is a recording.
18. This a computer vocal tract speaking. You are listening to the voice of a machine. The number you have reached, 464-1078, has been changed.
19. You are listening to speech synthesized by rule. It was made at Haskins Laboratories with the computer. On the computer typewriter, the experimenter types a phonemic transcription. Control signals are calculated for the synthesizer and the synthetic speech can be heard immediately.
20. 'Twas the night before Christmas when all through the house/ Not a creature was stirring, not even a mouse. The stockings were hung by the chimney with care,/ In hopes that Saint Nicholas soon would be there.
21. This paper describes a small realtime speech synthesizer. The synthesizer requires as its input a string of phonemes and the associated duration, pitch and amplitude parameters.
22. Hello. I am a language interpreter named LINGUA. I have been used to synthesize speech from demissyllables by rule. I start by breaking your sentences up into the chunks for demissyllables and then combining them.

23. Once upon a time, there lived a king and queen who had no children. Not a day passed that the queen did not say 'If only we had a child!' One day, as the queen was walking beside the river, a little fish lifted its head out of the water.

24. I can read stories and speak them aloud. I do not understand what the words mean when I read them, but I can guess which words are important and which words are not by rules I have been given.

25. Animals talk to each other, of course, there can be no question about that. But I suppose there are very few people who can understand them. I never knew but one man who could. I knew he could, however, because he told me so himself.

26. Hello, I am the Kurzweil Reading Machine. Welcome to Mid-Manhattan Library. I have been placed here (?to help) any blind or visually handicapped person. Please enter a command.

27. The juice of lemons makes a find punch. A box was thrown beside a parked truck.

28. The birch canoe slid on the loose planks. Glue the sheets to the dark blue background. It's easy to tell the depth of a well. These days a chicken leg is a rare dish.

29. Speech is so familiar a feature of daily life, that we rarely pause to define it. It seems as natural to man as watching and only less so than breathing. Yet it needs but a moment's reflection to convince us that this naturalness of speech is but an illusory feeling.

30. The SA-101 is built around a 16-bit microcomputer, the MC-68 thousand, and a signal processor, the MAC 77-20. The device can easily be connected to a normal computer terminal.

31. Four hours of steady work faced us. A 'large' size in stockings is hard to sell. The boy was there when the sun rose. A rod is used to catch pink salmon.

32. Text-to-speech systems are beginning to be applied in many ways, including aids for the handicapped, medical aids and teaching devices. The first kind of aid to be considered is a talking aid for the vocally handicapped. According to the American Speech and Hearing Association there are over one million people in the United States who are unable to speak for one reason or another.

33. This paper will give a brief overview of recent text-to-speech work at Bell Laboratories. Starting about a year ago, we have completed a new set of computer programs that translate English text into sound. This system constructs speech sounds by concatenating elements from an inventory of about 900 units, stored in terms of multipulse LPC coding.

34_a. I am Perfect Paul, the standard male voice.

34_b. I am Beautiful Betty, the standard female voice. Some people think I sound a bit like a man.

34_c. I am Huge Harry, a very large person with a deep voice. I can serve as an authority figure.

34_d. My name is Kit the Kid and I am about 10 years old. Do I sound alike a boy or a girl?

34_e. I am Whispering Wendy and have a very breathy voice quality. Can you understand me even though I am whispering?

35. The following is a list of topics in todays news. In the sports world, the Red Sox lost to Detroit. First round matches were played in the Wimbledon Tennis Tournament. Arnold Palmer won the Seniors Gold Tournament in Latrobe, Pennsylvania. In local news, there was a five-alarm fire in Cambridge.

Núria Güell

Su trabajo aborda los límites de la legalidad, detectando los abusos de poder cometidos por las instituciones que nos gobiernan a través de la legalidad establecida y la moralidad hegemónica. El coqueteo con los poderes establecidos, los privilegios del mundo del arte y la complicidad con diferentes aliados son los recursos en los que basa sus operaciones artísticas, que, diluyéndose en los límites de su propia vida, se desarrollan como tácticas disruptivas en contextos específicos con el objetivo de subvertir las relaciones de poder instauradas. Graduada en Artes por la Universidad de Barcelona, continúa sus estudios en la Cátedra de Arte de Conducta en La Habana (Cuba) bajo la dirección de Tania Bruguera. Su trabajo se ha exhibido en las bienales de La Habana, Pontevedra, Liubliana, Liverpool, Atenas y Gotemburgo, y en las trienales de Tallin y Sorocaba, así como en museos de Barcelona, La Haya, Madrid, Hertogenbosch, París, Nueva York, Chicago, Miami, Kiev, Londres, Estocolmo, Estambul, Leipzig, Bucarest, Zagreb, Cali, Lima, Berlín, Graz y Viena. También colabora con diversos centros sociales autogestionados.

Vidreres, Girona, 1981. Vive y trabaja en Girona

Güell's work probes the limits of legality, detecting abuses of power committed by the institutions that govern us through established legal channels and hegemonic morality. Flirtation with the powers-that-be, the privileges of the art world and complicity with different allies are the resources on which she bases her artistic operations, whose boundary with her own life grows blurry as they take the form of disruptive tactics implemented in specific contexts with the aim of subverting entrenched power relationships. After completing her Arts degree at the Universitat de Barcelona, she went on to study at the Behaviour Art School in Havana, directed by Tania Bruguera. Her work has been exhibited at the biennials of Havana, Pontevedra (Spain), Ljubljana, Liverpool, Athens and Göteborg (Sweden); and the triennials of Tallinn and Sorocaba (Brazil); as well as in museums in Barcelona, The Hague, Madrid, 's-Hertogenbosch (Netherlands), Paris, New York, Chicago, Miami, Kiev, London, Stockholm, Istanbul, Leipzig (Germany), Bucharest, Zagreb, Cali (Colombia), Lima, Berlin, Graz (Austria) and Vienna. She also works with a variety of self-managed social centres.

Vidreres, Girona, Spain, 1981. She lives and works in Girona

La soledad del apátrida The Solitude of Statelessness

—Santiago López Petit

Me hubiera gustado sentir entusiasmo ante la movilización ciudadana que conmemoraba el pasado 11 de septiembre la fiesta nacional de Catalunya. Viendo los rostros alegres e ilusionados, intenté esbozar yo también una sonrisa. Pero solo me venían ganas de vomitar al ver tantas banderas. Lo confieso: estoy tan desorientado como un extranjero. Algunos somos extranjeros entre los extranjeros, pero nos acordamos muy bien de que un día el President Mas tuvo que entrar en helicóptero a un Parlament bloqueado por unos impresentables que gritaban “Nadie nos representa”. Ahora el President Mas, protegido en una lista electoral, ha renacido puro e inmaculado habiéndose desprendido de recortes y corrupción. Es lo que Carl Schmitt, el gran inventor del “decisionismo”, ahora tan en boga, llamaría “el milagro de la política”. Nosotros, porque no olvidamos, hemos podido subsistir en la burbuja. En el interior de la burbuja nacionalista falta aire. Voy a explicar qué es la burbuja nacionalista.

—Santiago López Petit

I would have liked to muster up some enthusiasm about the massive public turnout on 11 September of this year, when people filled the streets to celebrate Catalonia's national holiday. Seeing all those happy, hopeful faces, I tried to summon a smile as well. But all I could feel was bile rising in my throat at the sight of so many flags. I admit it: I'm as hopelessly disoriented as a foreigner. Some of us are foreigners among foreigners, but we still have a very clear recollection of the day President Mas had to use a helicopter to get past the blockade in front of the Catalan Parliament, which was led by a bunch of louts chanting “Nobody represents us”. Now President Mas has shaken off the stigma of budget cuts and corruption and, safely ensconced on an electoral list, he has been reborn, pure and without blemish. This is what Carl Schmitt, the great inventor of the “decisionist” mentality that's all the rage these days, would call “the miracle of politics”. Because we do not forget, we have been able to survive in the bubble. But there is not enough air inside the nationalist bubble. I'm going to explain

Esta maldita burbuja tiene la forma lógica de un doble vínculo, es decir, se trata de una situación en la que dos mensajes contradictorios chocan entre sí y, en su retroalimentación, impiden cualquier posibilidad de salida. El discurso nacionalista español y el discurso nacionalista catalán. ¿España o Catalunya? “Defínete.” “Tienes que mojarte, no valen las excusas.” La violencia se hace íntima, asfixiante.

El españolismo moviliza los legalismos más estúpidos y las pasiones más bajas. Hay que respetar la LEY, como si la ley fuera algo sagrado, cuando es la plasmación de una correlación de fuerzas. “Lo que queréis es imposible”, afirman tranquilamente, cuando luchar por hacer lo imposible real es lo que dignifica una lucha. Y, finalmente, el españolismo apela al miedo, que es el argumento más revelador de la impotencia. Por su parte, el catalanismo independentista, ignorando completamente a la mitad de la población, se empeña en construir la voluntad de un pueblo. En este caso, se movilizan las pasiones altas como la esperanza, pues son las que mejor funcionan en un relato épico. Pero, en realidad, todo vale. Desde la manipulación de la historia a la llamada más descarnadamente razonable: “Tendremos más dinero *para* nosotros.” En definitiva, a la burda y sempiterna prepotencia española se responde desde una afirmación que tiene mucho de resentimiento y de engaño, a pesar de vestirse de sonrisa ilusionada.

El discurso nacionalista simplifica, despolitiza todo lo que toca, y siempre es conservador. Su afirmación es pobre, siempre lastrada de victimismo:

what the nationalist bubble is. That damn bubble has the logical form of a double bind: in other words, it's a situation where two contradictory messages collide and create a tangled loop from which there is no escape. The Spanish nationalist discourse and the Catalan nationalist discourse: “Spain or Catalonia?” “Define yourself.” “You have to take sides; no excuses.” The violence becomes intimate, stifling.

The Spain-centric camp mobilises the most idiotic kind of legalism and the basest passions. “One must follow the LAW”, they say, as if the law were something sacred, when it is merely the expression of correlating forces. “What you people want is impossible”, they calmly declare, when struggling to achieve the impossible is what gives a struggle dignity. And, ultimately, the pro-Spanish ideology plays on people's fears, which is the most telling sign of impotence. On the other hand, the pro-Catalan independence movement is stubbornly bent on forging the will of a people while completely ignoring half of the population. In this case they mobilise passions — passions that run as high as their hopes, because those are the ones that work best in an epic tale. But in practice, anything goes, from rewriting history to wielding arguments based on the grittiest logic: “There will be more money *for* us.” In short, the crude and perennial high-handedness of the Spanish faction is countered with an affirmation steeped in resentment and deception, though it wears the guise of a hopeful smile.

The Catalan nationalist discourse simplifies and depoliticises everything it touches, and it is always conservative. Its arguments are weak and constantly

“Tú eres malo, luego yo soy bueno”. No sabe salir de ahí. Necesita imperiosamente un Otro como chivo expiatorio. El otro día fui a comprar el periódico, y el kiosquero, muy serio, estaba diciendo a un cliente: “Ya tengo ganas de que entren los tanques por la calle Diagonal...” Como no quería discutir, no le pregunté si él saldría a detenerlos. Porque lo que ahora está sucediendo es que el cuento de hadas independentista se topa con el cuento de horror españolista. Cada vez queda menos aire en la burbuja. ¿Cómo romper este doble vínculo tan absurdamente agotador? Existía una posibilidad, seguramente incierta, porque casi ni llegó a existir: que Catalunya se constituyera en una anomalía, en una verdadera anomalía capaz de contagiar a los demás pueblos. Una anomalía y no una unidad política. Fue durante el 15M y por unos instantes. Una Catalunya integrada en otra España que, quizás, abandonaría su nombre. Ciertamente, no supimos hacerlo, y a muy pocos interesó pensar esta unión sin unidad. España prefirió hacerse ridículamente fuerte en su extrema debilidad. Catalunya se conformó con un Estado propio pegado en el culo. Su mayor sueño. ¡Qué triste destino! En aquel entonces, desde *Espai en Blanc* habíamos sacado una revista cuyo título era *Catalans, un esforç més!* (¡Catalanes, un esfuerzo más!). Nos quedamos solos, aunque todo el mundo se mostró muy comprensivo. Este intento de una experimentación política seria y consecuente no existe. Los partidos del sistema con su nueva lista tramposa; la marca blanca de

hampered by a self-imposed martyr complex: “You are the bad guy, so I'm the good guy.” Its proponents are trapped in a vicious circle. They desperately need an “other” to be their scapegoat. The other day I went to buy a newspaper, and I overheard the newsstand owner, speaking quite seriously, say to a customer, “I'm ready for the tanks to roll onto Avinguda Diagonal [in Barcelona]”. As I wasn't in the mood to argue, I didn't ask if he was planning to go out and stop them. The situation right now is that the pro-independence fairytale has run up against the Spain-centric horror story, and the air supply inside the bubble is running low. How can we break out of this absurdly exhausting double bind? There was one possibility, though certainly very slight because it appeared and disappeared in a flash: the idea that Catalonia could become an anomaly, a genuine, infectious anomaly that could be passed on to other societies — an anomaly, not a political unit. That possibility emerged during the 15 May protests and only survived a few seconds — but for a moment it seemed that there could be a Catalonia integrated in another Spain, one that might even relinquish its name. Of course, we didn't know how to make it happen, and very few were interested in even considering that union without unity. Spain preferred to make a ridiculous show of strength in its extreme weakness, while Catalonia settled for independent statehood stuck on its arse. Its most cherished dream. What a sad fate! At the time, we brought out an issue of the *Espai en Blanc* magazine with the title “Catalans, un esforç més!” [Catalans, One Last Effort!]. We found ourselves standing alone, though everyone was very sympathetic. But that attempt at serious, honest political experimentation does not

los antiguos comunistas que jamás romperán un plato porque siempre son los primeros en venderse; los amigos independentistas y anticapitalistas atados a su contradicción.

El hilo musical no cesa dentro de la burbuja: “El voto de tu vida”, “Gobernémonos”, “Sí, se puede”... La irrupción de categorías de la política moderna —estado nación, el pueblo como unidad política, la construcción de una identidad—, en un marco postmoderno, tiene el extraño efecto de crear un gran simulacro, en el que nada es lo que parece. Se trata de un bluf extremadamente serio y, a la vez, totalmente risible y patético. Se agota el tiempo y hay que hablar claro. Tienes que definirte. ¿Vas a votar a favor o no de la independencia de Catalunya? ¿Sí o No? Como no existe una respuesta colectiva que rompa el doble vínculo, la única que se me ocurre, y sirve como una moral provisional a la cartesiana, es “Preferiría no hacerlo”. “Preferiría no hacerlo”, que es lo que respondía Bartleby cada vez que era acuciado. Pero yo no me quedaré como él en la oficina hasta morir de hambre. De acuerdo. Defiendo el derecho a decidir. Yo quiero mi derecho de fuga. Quiero fugarme, y no tener que responder a una pregunta que no me interesa. Ser un apátrida que, al no estar ligado a nada, a nada debe reverencia. Ensayar un internacionalismo imposible, porque por este imposible sí me vale la pena luchar. ¿Que se trata de una salida personal? Quien lo piense es que no me ha entendido. “No soy nada y debería serlo todo”, afirmaba Marx. Nunca sabrán cuántos somos ni jamás podrán contarnos. En la soledad del

exist. Today we have the same old political parties with their deceptive new lists; the house brand of the former communists who will never melt butter in their mouths because they are always the first to sell out; the pro-independence and anti-capitalist friends, tied to their contradiction.

The soundtrack never stops playing inside the bubble: “The most important vote of your life”, “Let’s govern ourselves”, “Yes we can”, etc. The sudden blossoming of modern political categories — the nation-state, the people as a political unit, the construction of an identity, etc. — in a postmodern framework has the bizarre effect of creating a massive sham, where nothing is what it seems. It is a bluff, at once deadly serious and utterly ludicrous and pathetic. Time is running out and clarity is of the essence. You have to state your position. Will you vote for or against the independence of Catalonia? Yes or no? As there is no collective answer capable of shattering the double bind, the only one I can think of, which serves as a kind of Cartesian provisional morality, is “I would prefer not to”, echoing Bartleby’s reply every time he was beset with demands. But I won’t go as far as he did, staying in the office until I starve to death. Fine. I defend the right to decide. I want my right to flee. I want to run away and not have to answer a question that doesn’t interest me. I want to be stateless, a man without a country who has ties to nothing and therefore owes allegiance to no one. I want to practise an impossible internationalism, because to me that impossibility is worth fighting for. What? You think it’s just a personal way out? If so, you haven’t understood me. “I am nothing but I must be everything”, Marx said. They will never know how many we are, and they will never be able to count us.

apátrida se encuentran la fuerza del anonimato y la fuerza del dolor. Por eso es inaccesible a la mirada del poder. Odiamos a todos los tertulianos. En el día a día, no nos perdemos en necedades, vamos a lo esencial. Y los domingos soñamos... que un movimiento subversivo barrerá por fin este escenario de cartón piedra.¹

In the solitude of statelessness, we find the strength of anonymity and the strength of pain. That’s what makes it invisible to the eyes of power. We hate all talking heads. In our day-to-day lives, we don’t dally with nonsense: we get straight to the point. And on Sundays we dream . . . that a subversive movement will finally sweep away these paper mache stage props.^x

1. Texto completo en castellano: www.diagonalperiodico.net/la-plaza/27816-la-soledad-del-apatrida.html
 Texto completo en catalán: <https://directa.cat/actualitat/solitud-de-lapatrida>

1. Cortem acrei te, diem prorbefaus ora ine que est? ignonsu labis, cupplie potessilla oculicae cam furo et oc, condaci. Icatin ent eum nes ventis et adi ullorest, auditios esto tem reptatu reseuibis aut

Apátrida por voluntad propia
Sobre el desafío de lo posible
2015–2016

Instalación	Installation
Documentación	Documentation
Fotografías	Photographs
Videos	Videos
Dimensiones variables	Dimensions variable





SUBDELEGACIÓN DEL GOBIERNO EN GIRONA
Avenida 20 de Junio, 2
17001 - Girona

A Don Juan Manuel Sánchez-Bustamante, SUBDELEGADO DEL GOBIERNO EN GIRONA

D^a Núria Güell Serra, mayor de edad, con domicilio en [REDACTED] y provista del NIF 45546965L; ante la Subdelegación del Gobierno en Girona, comparece y, como mejor proceda en Derecho,

EXPONE:

I.- Que no me siento identificada con la estructura del Estado-nación, con los procesos nacionalistas, ni con el concepto de patria.

II.- Considero que el concepto de identidad nacional es una construcción artificial ya que no hay parámetros que la identifiquen: como varios especialistas han alegado a la vez que es sabido por todos, no todas las personas que viven en el mismo Estado-nación hablan la misma lengua, ni todos los que hablan la misma lengua pertenecen al mismo Estado-nación. Tampoco todos los que comparten una creencia son compatriotas. Tampoco es la sangre, ya que hay hermanos de distintas nacionalidades, igual que monarcas de diferentes naciones que son familia. Tampoco es la cultura, ya que toda creación cultural es patrimonio de la humanidad y más allá de lo específico alude a lo universal. Y tampoco es una cuestión territorial, ya que los límites fronterizos son arbitrarios, resultado de acuerdos, arbitrajes, mediaciones y/o guerras, que se transforman con los sucesos históricos, políticos y/o económicos con el objetivo de ejercer una función de control sobre los flujos y los cuerpos. Por lo tanto la identidad nacional es un concepto construido que se nos inculca mediante operaciones de producción simbólica.

III.- En el S.XVIII fue importante crear el concepto de Estado-nación para oponerse al feudalismo y a las monarquías absolutistas, y con este cambio de creencias se permitió defender libertades individuales y avances democráticos en la sociedades europeas, acabando en términos legales con los súbditos y los vasallos. Pero considero que hoy en día es un concepto segregativo que nos urge superar.

IV.- Son incontables los horrores cometidos en nombre de los nacionalismos, además de ser la base en la que se sustenta la xenofobia y el racismo, en auge en toda Europa.

V.- La Historia nos demuestra que los orígenes del Estado-nación son violentos y que se basa en la guerra y la conquista como modo de afirmar su existencia.

VI.- En nuestro presente hay casos que, según mi punto de vista, son las propias instituciones estatales las autoras de los delitos y se hacen en nombre de la seguridad de la nación, a la que sin decidirlo me veo incluida.

VII.- Prefiero formar parte de una comunidad afin, elegida voluntariamente y no impuesta.

VIII.- Yo nunca he firmado un contrato que aceptase al Estado como mi ámbito legal y la patria como un valor superior al que rendir honores. Y me descoloca cuando los líderes políticos adoptan la portavocía de una supuesta voluntad colectiva a la que me incluyen a través de la identidad nacional.

IX.- No considero que la identidad nacional me represente.

Por lo anteriormente expuesto,

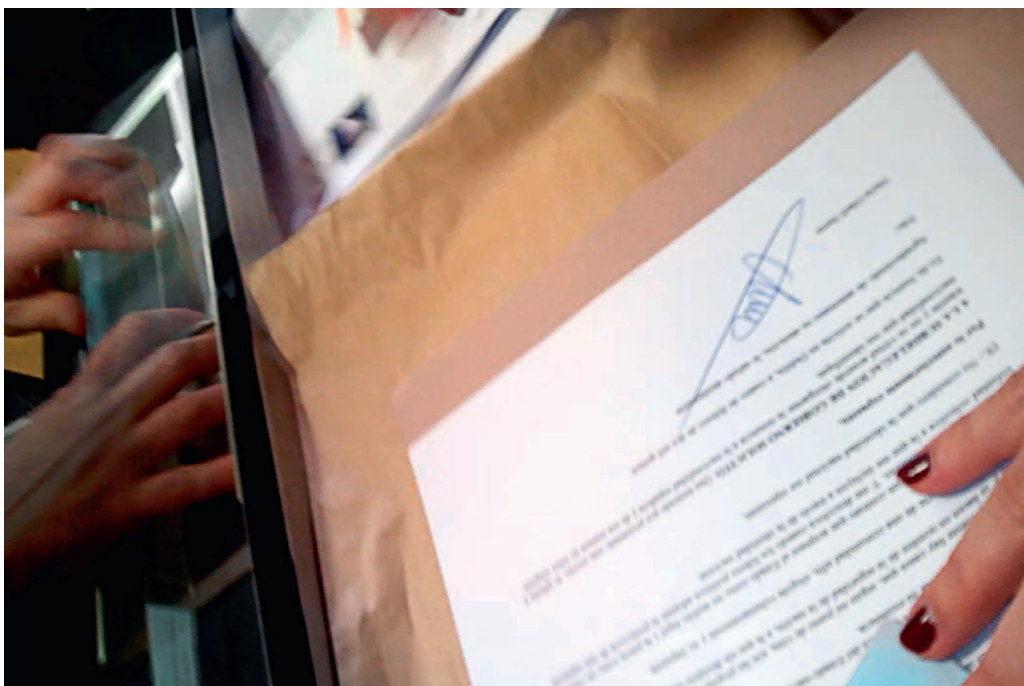
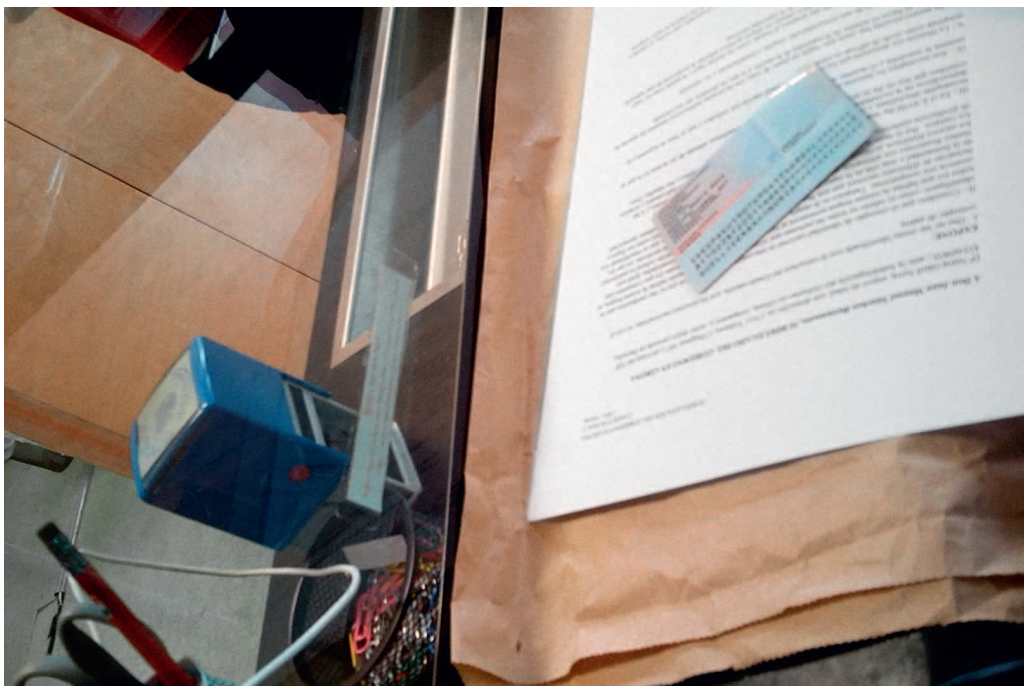
A LA SUBDELEGACION DE GOBIERNO SOLICITO: Que teniendo por presentado este escrito, lo admita a trámite y en su virtud acuerde otorgarme la renuncia a la nacionalidad española y de esa manera no tener ninguna nacionalidad que me identifique.

Es de Justicia que se solicita en Dublín, a cuatro de febrero de dos mil quince.

Agradeciendo de antemano su atención, le saludo atentamente

Fdo:

Núria Güell Serra



NÚRIA GÜELL SERRA
DNI 45.546.965-L

C.P. 17441, Vidreres

SUBDELEGACIÓN DEL GOBIERNO EN GIRONA
Avinguda 20 de juny, núm. 2
C.P. 17001, Girona

A la atención de la Subdelegación del Gobierno en Girona,

Mediante el presente escrito me dirijo, una vez más, a la Subdelegación del Gobierno en Girona para expresar mi renuncia a la nacionalidad española, que fue adquirida de origen, de acuerdo con la facultad atribuida por el artículo 24 del Código Civil, sin previo trámite pertinente, simplemente en atención a lo manifestado en este escrito, reflejo de mi voluntad de no seguir siendo considerada ciudadana española.

Esta carta se presenta ante esta Subdelegación en atención a la imposibilidad de inscribir dicha renuncia en el Registro Civil español, puesto que dicha renuncia solo puede tramitarse desde el extranjero, lugar en el que me encuentro, y ante la falta de posibilidades de hacerlo en la Embajada de España en Dublín, lugar de mi residencia, puesto que se han opuesto a dar trámite mi solicitud, manifestándome que debía presentarla ante la Subdelegación del Gobierno en Girona.

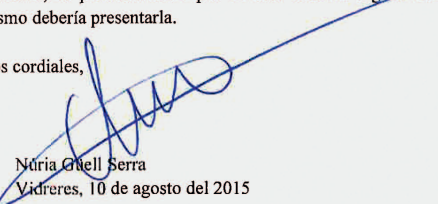
La desidentificación que siento en relación al concepto patria, así como con la estructura del estado-nación, ha provocado que nazca en mí la voluntad de perder dicha nacionalidad, pero sin la intención de adquirir ninguna otra.

Siendo consciente de lo que representa la pérdida de la nacionalidad, aún sin la voluntad de adquirir una nueva, esta parte solicitante se ve en la obligación de peticionar que se reconozca mi derecho a decidir sobre si renunciar o no a mi nacionalidad y en consecuencia, se me conceda el estatuto del apátrida.

En el caso de considerar esta Subdelegación la conveniencia de realizar trámite previo a la inscripción o de considerar necesario concertar una cita o reunión para exponer mis argumentos, razones y/o motivaciones, así como para la presentación de documentación que se me pudiera requerir, esta parte manifiesta su total predisposición a realizar cuantos actos sean necesarios, siempre tendentes a hacer constar de manera efectiva la renuncia que manifiesto.

En el caso de no proceder a lo peticionado, solicito se me indiquen los motivos por los cuáles no se dará trámite, el procedimiento por el cuál debería regirse dicha solicitud y, sobretudo, ante qué organismo debería presentarla.

Saludos cordiales,


Núria Güell Serra
Vidreres, 10 de agosto del 2015

D./Dña. NÚRIA GÜELL SERRA
Titular del Pasaporte / D.N.I. 45546965-L
con domicilio en IRLANDA en: Military Road (IMMA)
Teléfono de contacto (en Irlanda o España): +34 676481478
solicita a la Embajada de España en Dublín el envío de la siguiente documentación:
Renuncia a la nacionalidad española
adquirir ninguna más
En España: Subdelegación del Gobierno
20 de junio, 2. 17001





GOBIERNO
DE ESPAÑA

M^e Hacienda y Admones. Públicas
REG. GRAL. DE LA SUBDEL. GOB. EN
GIRONA
SALIDA
N^o Reg: 00000633551502248610
Fecha: 13/08/2015 13:28:55

SUBDELEGACIÓN
DEL GOVERN
A GIRONA

SUBDELEGACIÓN
DEL GOBIERNO
EN GIRONA

SECRETARÍA
PARTICULAR

SECRETARÍA
PARTICULAR

O F I C I

S/REF. RV

N/REF. R/N

FECHA / DATA

ASUNTO /
ASSUMPT

MMD/amb

12/08/2015

Confirmación recepción carta
renuncia nacionalidad

Sra. Núria Güell Serra

17441 Vidreres

Acuso recibo de su carta en la que expresaba su voluntad de renuncia a la nacionalidad española. Al no estar entre las competencias de esta Subdelegación del Gobierno, le informo que su carta ha sido derivada al Ministerio de Justicia, órgano competente en temas relativos a la nacionalidad.

La Secretaria General en funciones



Montserrat Molins Duran



correo electrónico
subdelegat_govern.girona@seap.minhap.es

Avgda.20 de juny, 2
17001 GIRONA
TEL.: 972 069396
FAX.: 972 069183

¿No es un problema de identificación con el cuerpo social, sino con la estructura del Estado-nación?



En Barcelona, a 27 de febrero de 2015

INFORME JURÍDICO SOBRE EL ESTATUTO DE APÁTRIDA

1. INTRODUCCIÓN

El presente trabajo jurídico parte de la siguiente hipótesis: ¿es posible reconocer el estatuto de apátrida a una persona reconocida como nacional por un Estado? En otras palabras: ¿cómo una persona con nacionalidad puede advenir apátrida?

La premisa de la que parte este trabajo es atípica, puesto que la apatridia es concebida en general como una problemática que todos los Estados y naciones deben abordar y hacer frente, con el único objetivo de ver reducidos los casos, hasta que los mismos sean inexistentes. El Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los refugiados (ACNUR) estima que existen unos 10 millones de personas apátridas en todo el mundo¹.

Pero, ¿qué debe entenderse por apátrida? Tanto la legislación internacional, como nacional darán respuesta a esta pregunta. Para ello, es importante delimitar el marco normativo aplicable para los casos de apatridia, no sólo para encontrar la definición de la misma, sino para ser conocedores del procedimiento que se sigue para el reconocimiento de dicho estatuto jurídico.

Ahora bien, considerada la apatridia como antítesis de la nacionalidad, es de menester entender antes cuál es su definición y puesto que este trabajo parte de una premisa muy concreta, el foco de estudio irá dirigido a entablar las causas por las cuales puede perderse la nacionalidad española y no tanto en estudiar los supuestos de adquisición de la misma.

Yo no quiero perderla como castigo, es un problema de respetar la voluntad de la persona en el rechazo de la nacionalidad.

¹ Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR), *Tendencias Globales 2013*, Madrid, 2014, pág. 5.

bien, dado el contenido que se quiere dar en este trabajo, no se analizará lo dispuesto en esta normativa.

A tener en consideración también la Convención para reducir los casos de apátrida, adoptada en Nueva York, Estados Unidos, el 30 de agosto de 1961, la cual no ha sido aún ratificada por el Estado español.

3. LA NACIONALIDAD

3.1. Introducción: concepto

Desde una perspectiva histórica, la nacionalidad española surge como consecuencia de la liberación de las colonias sometidas al control español y de los tratados ratificados con esas nuevas Naciones, cuyo objetivo era distinguir las personas que serían consideradas súbditos y gozarían de protección por parte de este Estado, durante la segunda mitad del siglo XIX y XX². Dichos acuerdos fueron asumidos por las colonias de todos los continentes (América y África).

No existe acuerdo unánime para definir el concepto de nacionalidad. Ahora bien, la definición comúnmente aceptada es que la nacionalidad es el vínculo que une a una persona con un determinado Estado.

Así considerada, la nacionalidad conlleva un aspecto jurídico-público y otro jurídico-privado. El primero de ellos es determinante para el ejercicio de los derechos políticos, y a la luz del segundo, la nacionalidad, según el profesor Díez Picazo, citando a su homólogo De Castro, se concibe como la cualidad que infunde a una persona el hecho de pertenecer a una comunidad nacional organizada en forma de Estado. Es un estado civil de la persona que influye en su capacidad de obrar. En la Constitución española contemplados están los derechos y deberes, de los cuales son titulares todos los españoles. En concreto se recogen en el Título I de la CE titulado "De los derechos y deberes fundamentales", y sin perjuicio de lo que se disponga en otros textos normativos³.

² Peña Bernaldo de Quirós, Manuel, *Comentarios al Código civil. Tomo I. Vol 3º. Artículos 17 a 41 del Código Civil*, 2ª edición, Madrid 2004.

³ Así por ejemplo, los españoles tienen el derecho, además de los derechos personalísimos (derecho a la vida, intimidad, libertad) etc.) a trabajar y escoger libremente la profesión u oficio, a contraer matrimonio, a la propiedad privada y herencia, etc. Y como deberes, a contribuir al gasto público en atención a la capacidad económica del individuo o asimismo de trabajar.

Su sustento ideológico y la política (discurso normalizador y homogenizante) impone al sujeto reconocer al Estado como su ámbito legal.

Por lo tanto no se basa en la voluntad de sus miembros, ni en una disposición colectiva a crear el bien común. Es una comunidad impuesta.

Gestión burocrática que toma tutela de la población de un territorio. Políticas que producen la alienación como enemigo. Doctrina de la "seguridad" del grupo dominante.

¿Derecho a la auto-determinación? ¿del sujeto!!! ???

4. LA APATRIDIA

4.1. Introducción

Durante el periodo comprendido entre la Primera y Segunda Guerra Mundial, los Estados y naciones, dados cuenta de la problemática que suponían los refugiados y los apátridas, intentaron conciliar pactos internacionales destinados a dar respuesta a esos dos problemas, pero sin hacer distinción alguna entre las dos condiciones⁷. Con ese objetivo marcado, la Convención de la Haya de 1930 fue el primer intento internacional por asegurar que todas las personas tuvieran una nacionalidad, pero lo dispuesto en la susodicha no alcanzó las expectativas.

No fue hasta terminada la Segunda Guerra Mundial que la cuestión de los desplazados, refugiados y apátridas sucumbió en la agenda internacional. En el marco, pues, de una Europa devastada por la guerra, con miles de refugiados y exiliados se constituyó un comité en las Naciones Unidas para elaborar una convención que revisase y reforzase los instrumentos internacionales existentes sobre refugiados y apátridas. Así, se elaboró la Convención sobre el Estatuto de los apátridas, aprobada el 28 de septiembre de 1954 en Nueva York, texto que sería ratificado por una multitud de Estados, pero no por la mayoría de ellos y, posteriormente, la Convención para reducir los casos de apátrida, adoptada en Nueva York, Estados Unidos, el 30 de agosto de 1961.

Es a partir de entonces, cuando la protección hacia los apátridas no se concibe ya desde la perspectiva del interés de los Estados o naciones, sino desde el **interés de las personas**. Es por ello que en el preámbulo de dicho texto se hace una remisión expresa a lo contenido en la DUDH, sobre que *toda persona tiene derecho a una nacionalidad*.

Así pues, la consideración de la apatridia como problema internacional y como deber de humanidad, es moderna. La persecución y huida, en contextos de conflicto armado, y el cierre de las fronteras ante los no-nacionales, son dos causas que determinaron la importancia de dicha problemática⁸.

Una primera lectura de las Convenciones de 1954 y 1961 nos da a entender que dichos textos no otorgan o reconocen el *derecho* a optar la una nacionalidad del país

⁷ Hay que tener en cuenta que refugiado y apátrida no son sinónimos. Los refugiados, aquellos desplazados de su territorio a causa de conflictos armados o por ser población perseguida, son al mismo tiempo apátridas, pero no todos los apátridas son refugiados, pues no es *conditio sine qua non* que exista un conflicto armado para perder o no tener nacionalidad.

⁸ Castro y Bravo, Federico de, *Los proyectos de convenios para suprimir o reducir la apatridia*, Estudios Jurídicos del profesor Federico de Casto, 1997, Tomo I, págs. 845-854.

TODAS LAS GUERRAS SON DEFENDIDAS CON LA BANDERA DE LOS NACIONALISMOS

¿la larga sucesión de brutales guerras que justamente por los intentos de expansión del territorio por parte de los Estados o por intento de independizarse de un Estado opresor (fascismo, nazismo)

originaria, pero al descubrir lo fraudulento en la adquisición, el país revoca esa nueva nacionalidad, quedando el interesado en una situación de apatridia.

En este caso, pues, el Tribunal tuvo que analizar jurídicamente si aún habiendo perdido la nacionalidad alemana por fraude doloso, se pudo volver a otorgar la nacionalidad austriaca y así dejar de ser apátrida.

Hay que tener en cuenta que lo que se plantea en el caso es si la pérdida de la nacionalidad, a causa de la fraudulencia, es proporcional al mismo hecho, esto es, si adquirir una nueva nacionalidad a partir de una acción fraudulenta es tan grave como para perderla y advenir apátrida.

A este punto el TJUE responde que ni se opone a que un Estado miembro revoque a un ciudadano de la Unión la nacionalidad de dicho Estado miembro adquirida mediante naturalización, cuando éste la ha obtenido de modo fraudulento (apartado 59 de la sentencia), pero exige en todo caso que la **decisión revocatoria respete el principio de proporcionalidad**. El Tribunal extiende dicha obligación tanto al Estado de la naturalización –Alemania–, como al Estado miembro de la nacionalidad de origen –Austria– (apartado 62 de la sentencia). Entendiendo pues, que si el Estado de la naturalización tiene en cuenta tal principio a la hora de revocar la nacionalidad, provocando una situación de apatridia, también lo tendrá que tener en cuenta Austria que, a la vista de lo sucedido, y no queriendo dejar en desamparo a un ciudadano suyo, le devuelva la nacionalidad.

La reflexión del TJUE nos hace ver y comprender que realmente la pérdida de la nacionalidad es cuestión tan crucial que, aún existiendo una acción fraudulenta que derive en la revocación de una nueva nacionalidad, el ciudadano no podría quedar sin, sino que en todo caso debería serle devuelta la originaria, en aras la proporcionalidad entre la infracción cometida y los efectos que conlleva la apatridia.

Finalmente, parece obligado concluir que las dificultades para despojarse de una nacionalidad no querida y demandada están presentes, puesto que el concepto de **Estado o nación** y, sobretudo, la idea de “pertenecer” a un territorio parece estar concebida de tal manera que se quiera minimizar al máximo los casos de apatridia, en aras a no dejar desamparados a ciudadanos que, quizás quieran formar parte de un territorio o que quizás no, pero obviando conscientemente la opción de que cada uno tenga la elección de decidir de dónde quiere formar parte.

Montserrat Fernández Creus
Abogada

Identifica nacimiento con nacionalidad

↓

Però ya no es la cuestión de elegir de que Estado-nación se quiere formar parte (ya que el deseo es formar parte de la comunidad afín que una elija), sino que la cuestión es sobre que tiene que estar fundada el concepto de Estado-Nación para enmarcarse de esa forma.

Parámetros ideológicos

Tamara Kuselman

Tras estudiar escultura en la Escola Massana y licenciarse en Bellas Artes en la Universitat de Barcelona, recibe en 2014 el MFA en el Sandberg Institute, Ámsterdam. Su trabajo ha sido expuesto individualmente en la galería Jeanine Hofland (Ámsterdam, 2014), la Sala Muncunill (Tarrasa, 2011) y L'Estruch (Sabadell, 2010). Entre sus *performances* destacan las realizadas en Stedelijk Museum Bureau (Ámsterdam, 2016), Guest Projects (Londres, 2015), De Appel Arts Center (Ámsterdam, 2013), el MACBA (en el marco de las Blind Dates de Rita McBride; Barcelona, 2012), Smart Project Space (Ámsterdam, 2010) o Arts Santa Mònica (Barcelona, 2010). Entre las exposiciones colectivas en que ha participado se encuentran: Trienal de Frestas (Sorocaba, 2014); *Collective Fictions*, en las “Nouvelles vagues” del Palais de Tokio (París, 2013); *La condició narrativa*, en BCN Producció 2012, La Capella (Barcelona 2012); *The Suspicious of Suspense*, Trafó Gallery (Budapest, 2012); *Esto no es una exposición, tampoco*, Fabra i Coats (Barcelona, 2012); Jafre Biennial (2011); *La qüestió del paradigma*, La Panera (Lérida, 2011), o *Antes que todo*, CA2M (Madrid, 2010). Recibió el Premi Miquel Casablanques (proyecto) y el primer premio en el Concurso de Artes Visuales Injuve. Obtuvo una beca de Mondrian Fonds para realizar una residencia en The Banff Centre, Canadá, así como la beca Hangar-Smart para su residencia en Ámsterdam en 2010 y una subvención de Can Felipa. También ha sido residente entre los años 2010 y 2012 en Hangar, Barcelona.

Buenos Aires, 1980. Vive y trabaja en Ámsterdam

After studying sculpture at Barcelona's Escola Massana and earning a BFA from the Universitat de Barcelona, in 2014 Kuselman completed her MFA at the Sandberg Instituut in Amsterdam. Her work has been featured in solo exhibitions at Jeanine Hofland Contemporary Art (Amsterdam, 2014), Sala Muncunill (Terrasa, Barcelona, 2011) and L'Estruch (Sabadell, Barcelona, 2010). She has given performances at various venues, including the Stedelijk Museum Bureau (Amsterdam, 2016), Guest Projects (London, 2015), De Appel Arts Center (Amsterdam, 2013), MACBA (Barcelona, 2012; in the context of Rita McBride's "Blind Dates"), Smart Project Space (Amsterdam, 2010), and Arts Santa Mònica (Barcelona, 2010). Kuselman has participated in numerous group exhibitions, such as the Frestas Triennial (Sorocaba, Brazil, 2014); *Collective Fictions* (Palais de Tokyo, Paris, 2013; in the context of "Nouvelles vagues"); *La condició narrativa* (BCN Producció 2012, La Capella, Barcelona, 2012); *The Suspicion of Suspense* (Trafó gallery, Budapest, 2012); *Esto no es una exposición, tampoco* (Fabra i Coats, Barcelona, 2012); the Jafre Biennial (Girona, Spain, 2011); *La qüestió del paradigma* (La Panera, Lleida, Spain, 2011); and *Antes que todo* (CA2M, Madrid, 2010). Kuselman has been awarded the Miquel Casablanques Prize (project category) and a first prize at Injuve Visual Arts. She received a grant from Mondrian Fonds for a residency at The Banff Centre, Canada, and the Hangar-Smart grant for her 2010 residency in Amsterdam, as well as subsidy from Can Felipa. She was also an artist-in-residence at Hangar, Barcelona, between 2010 and 2012.

Buenos Aires, 1980. She lives and works in Ámsterdam

Cosa tomada. Things Taken Over

—Mathieu Copeland

Hace un par de años, Raimundas Malašauskas y yo estuvimos hablando sobre la posibilidad de una exposición comisariada por una mesa. El “Parlamento de las cosas” propuesto por Bruno Latour era una referencia. Como Raimundas escribió después en *Do Artworks Curate Too?*: “Abandonamos la idea, porque una mesa tiene una carga demasiado profunda como tropo filosófico de objetividad. No obstante, una mesa —en su condición de cosa y no en la de tropo— podría, probablemente, sorprendernos con algo, no necesariamente un proyecto artístico, porque la creatividad de una mesa no tiene por qué estar restringida al ámbito del arte.”

El análisis que Latour hace de la palabra “república” nos recuerda que su raíz etimológica es el término latino *res publica*. *Res* significa “cosa” y *publica* deriva de *poplicus*, el pueblo. Una democracia orientada a los objetos, la cosa pública como Estado gobernado en función del bien —los bienes— del pueblo. Las cosas del pueblo crean su

—Mathieu Copeland

A couple of years ago, Raimundas Malasauskas and I were discussing the possibility of an exhibition curated by a table. Bruno Latour's the “Parliament of Things” was a reference. As Raimundas later wrote in “Do Artworks Curate Too?”, “we denounced the idea, because a table is too deeply invested as a philosophical trope of objectivity. Nevertheless, a table as a thing in itself, rather than a trope, could probably still surprise us with something, not necessarily with an art project, though —the creativity of a table does not have to be locked into the artistic realm”.

Latour's analysis of the word “republic” reminds us that its etymological root is the Latin term *res publica*. *Res* signifies “thing” and *publica* is derived from *poplicus*, or “the people”. An object-oriented democracy, the public thing as a state governed according to the good(s) of the people. The people's things create their own parliament: an assembly as an assemblage of disparate elements. A parliament of things calls for the political thing as much as for the public thing. The word for “thing” in Old Latin was

propio Parlamento: una congregación como conjunto de elementos dispares. Un Parlamento de las cosas requiere tanto la cosa política como la cosa pública. En latín antiguo, la palabra empleada para “cosa” era *caussa*, que evolucionó hasta convertirse en el vocablo cosa. Una cosa definida como “entidad material o inmaterial en la que se piensa o en la que se puede pensar”. Es un objeto que tenemos que definir: un objeto conceptual sigue siendo un objeto, ya que lo que constituye un “objeto” se debe reevaluar constantemente. En *Historia del surrealismo*, el escritor Maurice Nadeau definía el objeto surrealista como “cualquier objeto desplazado, extraído de su esfera habitual, empleado para usos distintos de aquellos para los que se creó o cuya finalidad se desconoce”. El artista Michael Craig-Martin ha intentado con su arte “renderizar” el mundo, en el sentido vectorial literal de la palabra. Craig-Martin nos recuerda a menudo que él ya dibujó una silla a mediados de los setenta y que no hay necesidad de volver a dibujarla. Como explica el propio artista, antes de comenzar a hacer dibujos de los objetos ordinarios que había usado en su trabajo, su idea inicial era que fuesen dibujos ya creados de los tipos de objetos comunes que siempre había empleado. Cuando descubrió, con sorpresa, que no podía encontrar los dibujos sencillos y neutros que había dado por hecho que existían, empezó a realizarlos él mismo: un modelo para cada uno de los objetos que componen su vocabulario visual. Una silla es una silla, y la palabra evoca en la mente de quien la oye una imagen personal

caussa, which evolved into the word *cosa*. A thing is defined as “a material or non-material entity that is or may be thought about”. It is an object we have to define — a conceptual object is still an object, as what constitutes an “object” must be constantly reassessed. In *The History of Surrealism*, writer Maurice Nadeau defined the surrealist object as “any alienated object, one out of its habitual context, used for purposes different from those for which it was intended, or whose purpose is unknown”. Artist Michael Craig-Martin has sought with his art to “render” the world, in the literal vectorial sense of the word. Craig-Martin often reminds us that he drew a chair in the mid-1970s, so there is no need to draw it again. As the artist explained, when he started making drawings of the ordinary objects he had been using in his work, he initially wanted them to be ready-made drawings of the kind he had always used. Surprised to discover that he couldn’t find the simple, neutral drawings he had assumed existed, he started to draw them himself: one model for each singular object that forms his visual vocabulary. A chair is a chair, and to say the word evokes in the mind of the one who hears it a personal image of what a chair is. As a thing, it has no individual meaning as a chair; instead, it signifies all chairs. It does not represent one, but all.

Things Taking Over

Whether filmed or digitally generated, the chairs inside a conference room are the phantom presence of the physical absence of beings, barring one or two voices. Argentinian artist Tamara Kuselman invited New York

de lo que es una silla. En su condición de cosa, carece de significado como silla individual; alude, por el contrario, a todas las sillas. No representa a una silla, sino a todas.

Las cosas toman el control

Tanto si se han filmado como si se han generado digitalmente, las sillas de una sala de conferencias son la presencia fantasma de la ausencia física de seres, salvo por una o dos voces. La artista argentina Tamara Kuselman (Buenos Aires, 1980) invitó a la *performer* neoyorquina Evelyn Donnelly a crear un baile coreografiado que terminaría levantando una montaña con las sillas que se encontraban en esa sala de conferencias. El video *Shut down the door and throw the keys into the gutter* [Cerrar bien la puerta y tirar las llaves a la alcantarilla], una representación romántica de las cercanas montañas Rocosas de Alberta, fue creada durante una residencia en Banff (Canadá) en 2014, bajo la guía de los artistas Ieva Miseviciute y Michael Portnoy. Las sillas fueron concebidas para ser activas y activadas por Donnelly, también residente, que seguía las instrucciones de Kuselman mientras era filmada por otro de los artistas presentes en Banff, Dustin Brons, quien tenía libertad para interferir los movimientos de la intérprete.

Kuselman dirigió a Donnelly en una comedia tensa en la que esta parece encontrarse en un estado mental alterado que reduce su productividad. De un modo que recuerda claramente a las palabras pronunciadas en sueños por Irene, protagonista, junto con su hermano, del cuento Casa tomada

performer Evelyn Donnelly to perform a choreographed dance that would end up building a mountain with the chairs found in the conference room. A romantic representation of the nearby Alberta Rockies, the film *Shut down the Door and Throw the Keys into the Gutter* was made in 2014, during a residency in Banff, Canada, under the auspices of artists Ieva Misevičiūtė and Michael Portnoy. The chairs were things intended to be active and activated by Donnelly — a fellow resident — as she followed Kuselman’s instructions while being filmed by another fellow artist and Banff resident, Dustin Brons, who was free to interfere with the performer’s movements.

Kuselman directed Donnelly in a tense comedy where she seems to be in an altered state of mind of lesser productivity. Much like the sleep-talking Irene, one of the two siblings from Julio Cortázar’s short story “Casa Tomada” [House Taken Over], an interpretation of which we hear throughout the film, the artist’s voice seems to come from a dream rather than from her throat — like a “voice from a statue or a parrot”, to quote Cortázar — and her performance is not unlike that of the actors in Werner Herzog’s *Heart of Glass*, who were allegedly hypnotised during the shoot. At times, the choreography is interrupted by another choreography of things, a series of 3D scenes of imagined interiors unfolding while the altered sound of Cortázar’s story is being read aloud. This tale of two siblings abandoning their house alternates with a song composed by Sjoerd Leijten, who, together with Kuselman, sings these words in Spanish: “La que se mueve / la que habla / el que mira” [The one who watches / the one

de Julio Cortázar, la voz de la artista parece salir de un sueño y no de su garganta —como una “voz de estatua o papagayo”, escribe Cortázar— y su interpretación no está lejos de la de los actores de *Corazón de cristal*, de Werner Herzog, de quienes se dice que fueron hipnotizados durante el rodaje. En algunos momentos, la coreografía se ve interrumpida por otra coreografía de las cosas, una serie de escenas en 3D de interiores imaginados que se suceden acompañados de una voz que, con sonidos alterados, realiza una interpretación del citado relato de Cortázar. Este cuento en el que dos hermanos abandonan su propia casa se alterna con una canción compuesta por Sjoerd Leijten, que, junto con Kuselman, canta estas palabras en español: “la que se mueve / la que habla / el que mira”. A medida que el film avanza —mientras observamos los movimientos y oímos las voces—, el sonido se distorsiona más y más. Las voces deconstruidas llevan a la desaparición total del significado y aluden a una nueva cosa abstracta.

En la introducción del catálogo de *Making Things Public*, Bruno Latour nos recuerda que, en el Parlamento de las cosas, “cada objeto —cada cuestión— genera un patrón diferente de emociones y disrupciones, de desacuerdos y acuerdos. Es posible que no haya continuidad ni coherencia en nuestras opiniones, pero sí que hay una continuidad oculta y una coherencia oculta en aquello por lo que sentimos apego. Cada objeto congrega en torno a sí mismo a un conjunto diferente de implicados. Cada objeto desencadena nuevas oportunidades de discrepar y discutir con pa-

who moves / the one who speaks]. As the film progresses — as we watch the movements while hearing voices — the sound becomes more and more distorted, until the deconstructed voices lead to the total disappearance of meaning, alluding to yet another abstract thing.

Bruno Latour reminds us in his introduction to the catalogue for *Making Things Public* that, within the parliament of things, “each object — each issue — generates a different pattern of emotions and disruptions, of disagreements and agreements. There might be no continuity, no coherence in our opinions, but there is a hidden continuity and hidden coherence in what we are attached to. Each object gathers around itself a different assembly of relevant parties. Each object triggers new occasions to passionately differ and dispute. Each object may also offer new ways of achieving closure without having to agree on much else. In other words, objects — taken as so many other issues — bind all of us in ways that map out a public space that is profoundly different from what is usually recognised under the label of ‘the political’”. While what is voiced is the only text that allows meaning and interpretation, the furniture asserts itself as the main protagonist, fulfilling its act of public (re)presentation.

sión. Cada objeto puede ofrecer también nuevas formas de pasar página sin tener que coincidir en mucho más. En otras palabras, los objetos —considerados como tantas cuestiones— nos vinculan a todos de formas que trazan un espacio público profundamente diferente de lo que se suele reconocer bajo la etiqueta de ‘lo político’”. Aunque lo que se lee es el único texto que admite significado e interpretación, el mobiliario se reafirma como protagonista principal y culmina su acto de (re)presentación pública.

Cerrar bien la puerta y tirar las llaves a la alcantarilla 2016

Vídeo HD color y sonido, 9' 51"

HD video, colour, sound, 9'51"

Her slack jaw is moving slowly
mumbling not words, just sounds
Her body is turned off
uttering someone else's sounds









Daniel Martín Corona

Licenciado en Bellas Artes. Su trabajo ha sido expuesto de manera individual en las galerías Ángeles Baños y José Robles, así como, de manera colectiva, en las galerías Espacio Mínimo y Fernando Pradilla, además de en ferias internacionales como ARCO, Ch.ACO o JustMia. En su trabajo, siempre en torno al dibujo, lo anecdótico es un plus, un añadido, algo que se revela como incómodo para el sentido único, abriendo paso en el juego establecido entre las cosas, entre su mismidad y su diferencia, entre su carácter establecido y la abstracción de sus reglas, entre lo que son y lo que puede inventarse entre ellas.

Madrid, 1980. Vive y trabaja entre Madrid

After earning a BFA, Martín has held solo shows at the Galería Ángeles Baños (Badajoz, Spain) and the Galería José Robles (Madrid), as well as group exhibitions at the Espacio Mínimo and Fernando Pradilla galleries (Madrid), and at international venues such as ARCO (Madrid), Chaco (Santiago de Chile) and JustMia (Miami). In his work, which always revolves around drawing, the anecdotal is a bonus, an addendum, something that reveals itself as a discomfiting nuisance to mainstream thought, pushing its way into the game established between things, between their sameness and difference, between their established nature and the abstraction of their rules, between what they are and what can be invented among them.

Madrid, 1980. He lives and works in Madrid

Difícil, si no imposible Difficult, if Not Impossible

—Pablo Llorca

El reciente caso del robo y cambio de un panel de obras de Andy Warhol en una colección californiana es significativo. Y más aun la noticia, tal como era dada por un periódico español [*El País*, 12 de septiembre de 2015]. La información incidía en el hecho de que, a lo largo de un periodo indeterminado de tiempo, largo probablemente, nadie había notado el cambio de las obras colgadas en la pared por copias fotográficas. El redactor subrayaba la similitud supuesta entre lo que llamaba originales y las copias, un matiz relevante puesto que al menos una de las series a las que pertenecen las obras sustraídas (*Endangered Species*) son serigrafías múltiples y en ellas no existe aquello que pueda ser denominado “el original”; aunque cada una esté firmada. “Los detectives creen que el ladrón tomó fotografías de las obras, encargó copias del mismo tamaño y con estas remplazó los originales”, contaba la noticia. Los propietarios no parecieron distinguir entre las serigrafías con textura y las fotografías pulidas.

—Pablo Llorca

The recently discovered case of the theft and replacement of a series of Andy Warhol prints from a California collection is quite significant, especially in light of how it was reported by a Spanish newspaper (*El País*, 12 September 2015). The article emphasised the fact that, for an unspecified period of time — probably quite a long one — no one noticed that the works hanging on the wall had been replaced with photographic copies. The reporter highlighted the copies’ supposed similarity to what he called the originals — this qualifier is important because at least one of the series to which the stolen works belong (*Endangered Species*) consists of multiple silkscreen prints that lack what could be properly considered an “original”, even though each print is signed. According to the article, “Detectives believe the thief took photographs of the works, commissioned copies of identical size and switched them for the originals”. Apparently, the owners were unable to tell the difference between textured silkscreen prints and flat, smooth photographs.

Confusion about the difference between a unique piece and serial works

La confusión entre lo que es pieza única y la seriada es un asunto común, incluso entre los mismos profesionales del arte —no entre los artistas, claro—, quienes en ocasiones se refieren a originales incluso cuando hablan de fotografías. Lo relevante es que esa disyuntiva es la que ha conformado el mundo del arte desde hace mucho tiempo. Como cualquier aficionado sabe, no hay frase más mencionada en textos estéticos que la de Walter Benjamin acerca de la obsolescencia del aura de la obra artística en los tiempos de la reproducción técnica masiva. No obstante la frecuencia de la cita o, sobre todo, la pertinencia de la misma, el mundo del arte ha vivido y vive en contradicción permanente entre lo que proclama y la práctica real, esto es, lo que demanda de los artistas y lo que estos otorgan casi siempre: obras originales o limitadas a series reducidas aunque su técnica sea digital. La explicación de todo ello tiene una raíz comercial, extraer mayor beneficio económico de unos productos que en general pertenecen al mercado del lujo, el cual no se recata de sacar la mayor plusvalía posible de los mismos, para lo que necesita que su existencia esté limitada a un ejemplar único o, al menos, a unos pocos. Otra posibilidad puede ser que el artista desee dotarse de un aura, precisamente, el que le otorga la rareza de lo que confecciona, su carácter distinguido. Lo que en siglos anteriores tenía lógica —cada pintura era única o con copias limitadas a lo sumo—, desde el uso extendido de los medios reproducibles por parte de los artistas ha dejado de tener otro sentido coherente que no sea el

is common, even among art professionals (though not among artists, of course), who occasionally refer to originals even when speaking of photographs. The important thing is that this dilemma has shaped the art world for quite some time. As any amateur knows, no phrase is more frequently quoted in aesthetic essays than Walter Benjamin's commentary on the obsolescence of the artwork's aura in the age of mass technical reproduction. Notwithstanding the frequent use of the quote or, above all, its relevance, the art world has existed and still exists in constant contradiction between what it preaches and what it actually practises, i.e. what it demands of artists and what artists almost always produce: originals or limited-edition series, even in the field of digital media. The explanation for this is rooted in commercial concerns, in the desire to obtain a greater financial return on products that generally pertain to the luxury market. This market does not hesitate to squeeze as much profit out of them as possible, but in order to do so the stock must be limited to a single specimen or, at most, to a few copies. Another possible reason is that artists want to give themselves a certain aura, the kind of aura conferred by the rarity of what they create, by its distinguished nature. In centuries past, each painting was unique — with a handful of copies at most — but what made sense then is illogical now that reproducible media are widely used by artists. Financial gain is the only reason this model still exists. The most notable efforts made by the art market in recent decades, when digital technology has made significant inroads in artistic production, have been aimed at perpetuating its own existence as a

comercial. El esfuerzo más notable producido por el mercado del arte en estas últimas décadas, cuando las técnicas digitales han arraigado en la producción, ha estado encaminado hacia la perpetuación de su propio estatuto como mercado. Por ello, incluso cuando ha tratado con técnicas menos vistosas como el dibujo, ha pretendido encauzar este de manera conveniente hacia una revalorización económica, primando los tamaños grandes y la aplicación del mismo a espacios y técnicas expandidas. El nido termita convertido en elefante blanco. Todo ello, sin embargo, no debería ser obstáculo para subrayar lo que en esencia es una contradicción extrema, que ha conducido al arte a un callejón sin salida en el que solo juegan aquellos que han decidido rebasar la lógica de la situación y donde, como es natural, el público en general no está interesado en entrar.

Esa idea está en la raíz de *You are the one*, la propuesta de Daniel Martín Corona. Una serie de dibujos de tamaños diversos, cada uno de ellos un original cuya reproducción fiel es imposible. Las obras están formadas por algunos de los elementos de seguridad que se utilizan habitualmente para documentos oficiales como pasaportes, billetes o diplomas. Los dispositivos usados para tal fin son marcas de agua, hologramas, *guilochés* o tintas invisibles, entre otros posibles. Son obras únicas, y lo son de una manera inequívoca: su carácter de originales irreproducibles está subrayado en su propia existencia. Ellas mismas exacerban una tendencia que está en la base de buena parte

market. Therefore, even when dealing with less spectacular media, like drawing, the art market has striven to conveniently steer artistic production towards financial appreciation, prioritising large formats and applying the same principle to expanded media and spaces. The termite nest has become a white elephant. All of this, however, should not blind us to the fact that it is essentially a radical contradiction: a discrepancy that has led art down a blind alley where only those who have decided to ignore the logic of the situation are allowed to play; a place the general public is naturally not interested in entering.

This idea is at the heart of Daniel Martín Corona's work *You Are the One*, a series of drawings of varying size, each of which is an original that could never be accurately reproduced. These works incorporate certain security features commonly used on official documents such as passports, paper currency or diplomas: watermarks, holograms, guilloches and invisible ink are just some of the devices employed for this purpose. These pieces are thus blatantly, unequivocally unique: their very existence underscores the fact that they are originals that cannot be reproduced. The works themselves exaggerate a tendency that underpins a large part of the aforementioned desire — though not of reality, as we have seen — not only in the visual arts but also in other formats influenced by the spirit that dwells in the former: films marketed as limited-edition DVDs or transformed into video installations, plays advertised as exclusive, one-off performances, numbered photographs, etc. Many artists claim that they want to transgress the

del deseo —que no de la realidad, como hemos visto— no solo de las artes plásticas, sino de otras formas influidas por el espíritu que anida en aquellas: películas que se venden en DVD con tiradas limitadas o convertidas en videoinstalaciones, obras de teatro de las que se destaca su carácter de representación exclusiva, fotografías numeradas... Muchos creadores dicen querer transgredir los espacios que acotan la creatividad artística, sean los museos en general o los teatros a la italiana, y también acercarse a la vida cotidiana. Gustaría a muchos de ellos tener, por ejemplo, la vitalidad que anida en internet, donde se cuece buena parte de la cultura actual. Pero romper el marco habitual que da sentido a lo que les define es tarea difícil, si no imposible.

limits of the spaces that fence in artistic creativity, whether it is museums in general or Italian-style theatres, and also draw nearer to everyday life. Many of them would like to possess, for example, the vitality of the Internet, the kitchen where much of today's culture is cooked up. But shattering the conventional frame that gives meaning to what defines them is a difficult, if not impossible, task.

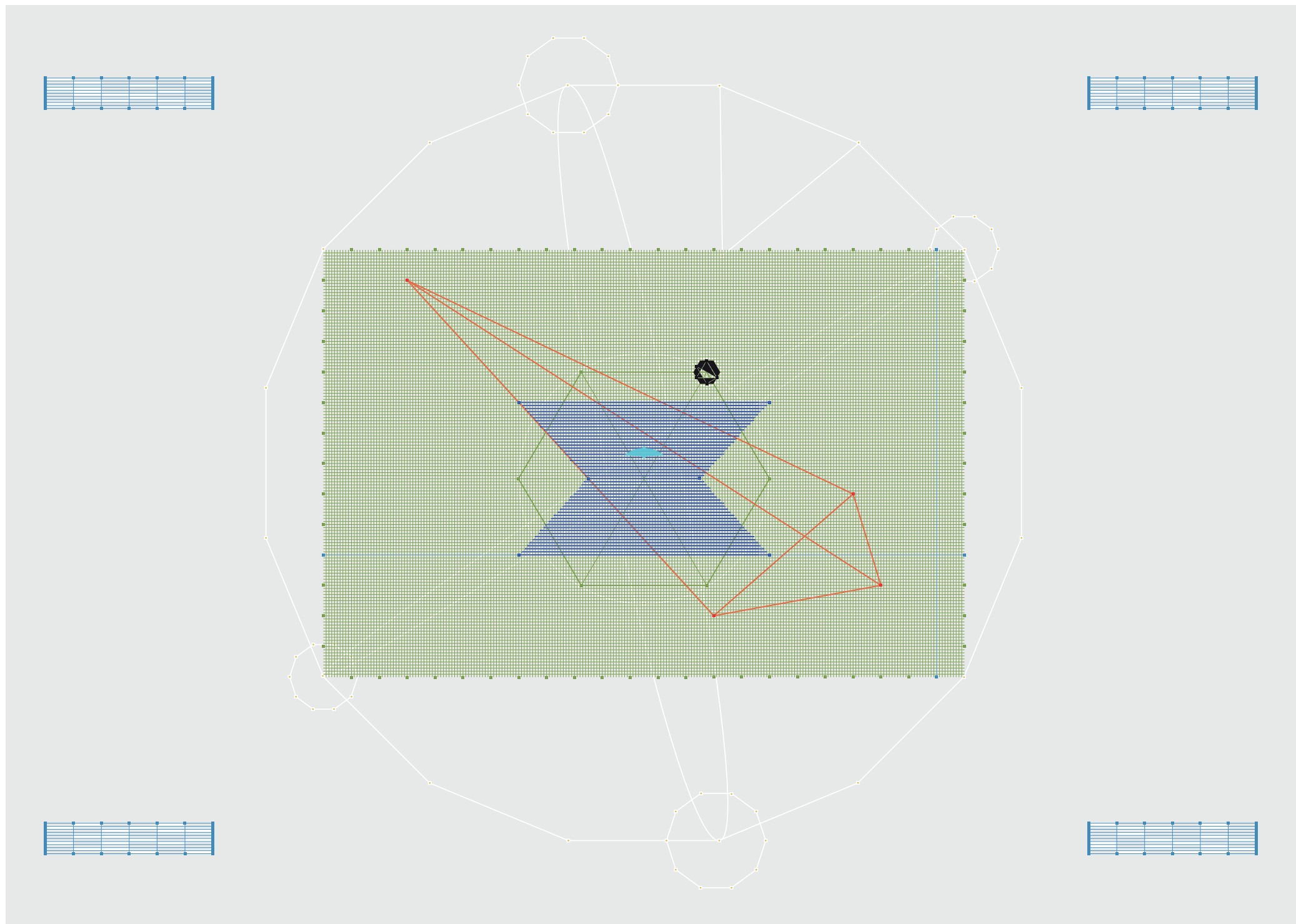
You are the one 2016

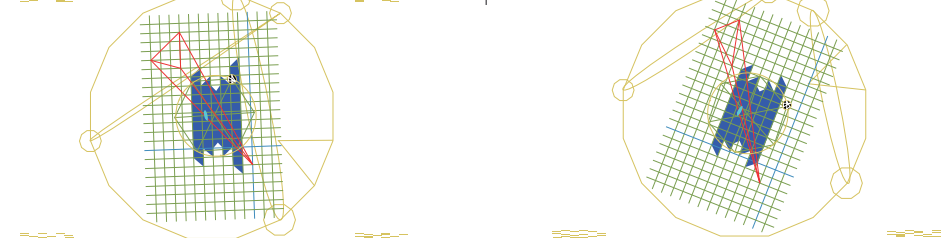
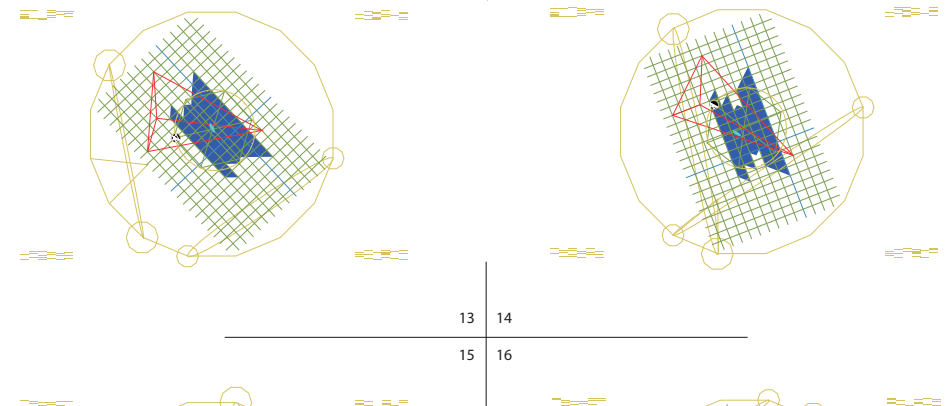
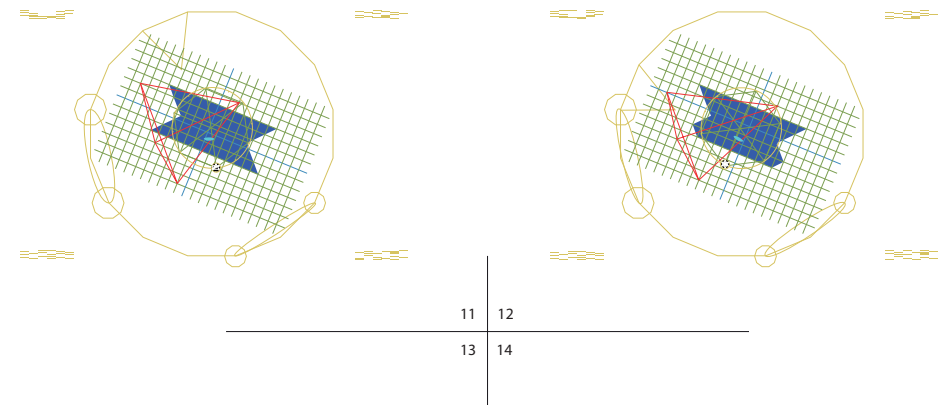
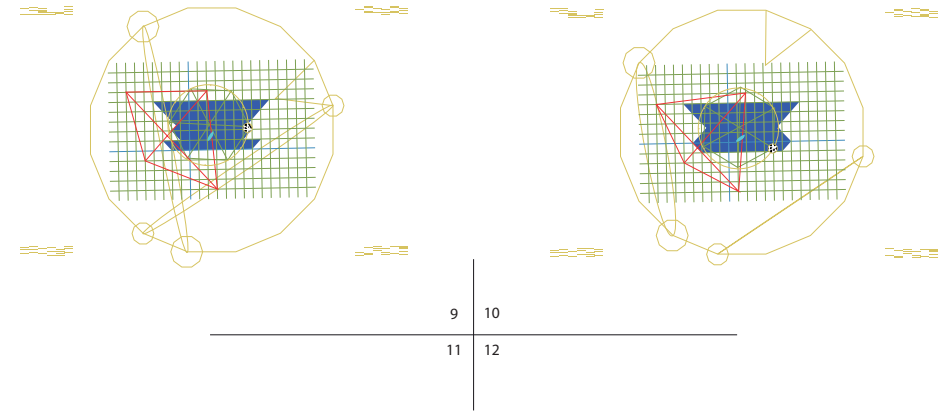
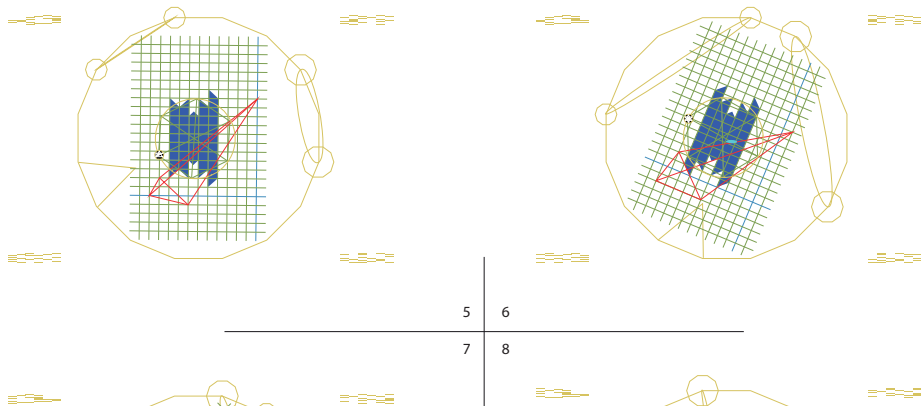
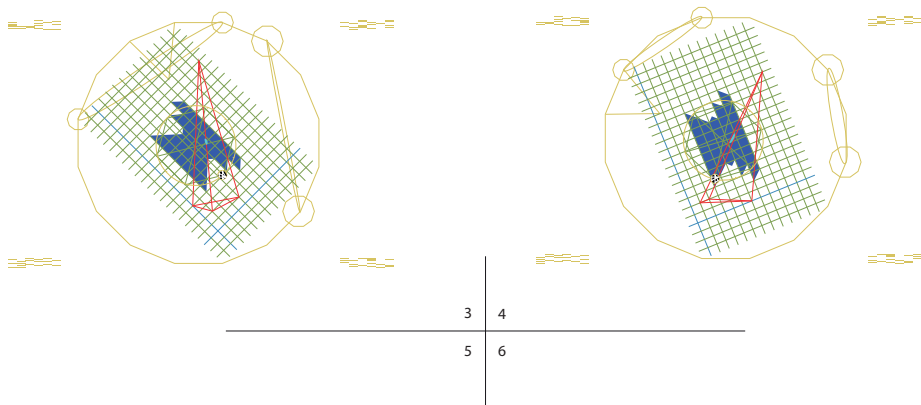
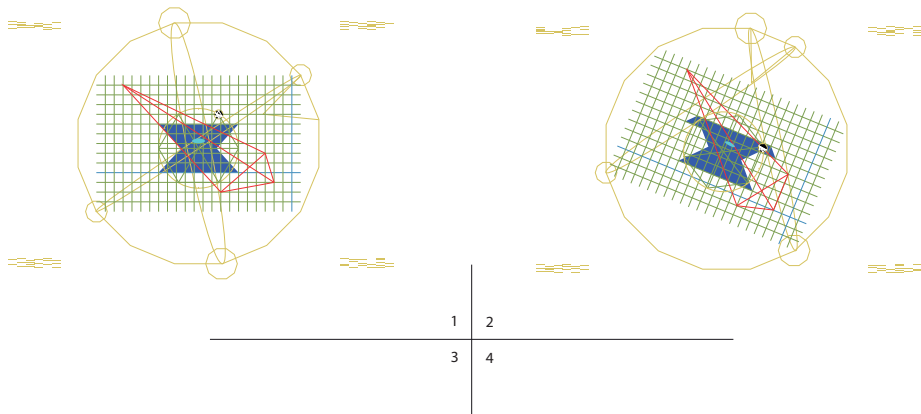
Impresión de tintas especiales
sobre papel de seguridad
8 dibujos, 30 × 42 cm c/u

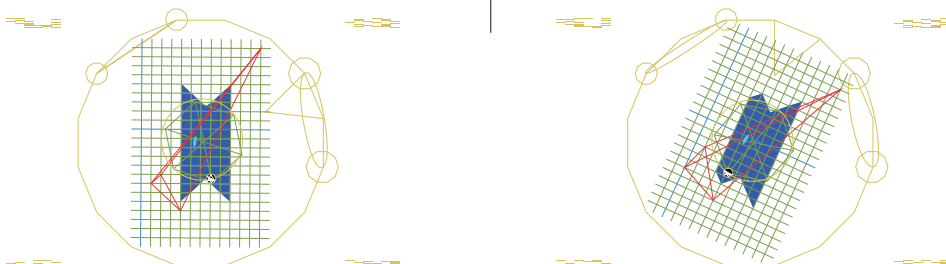
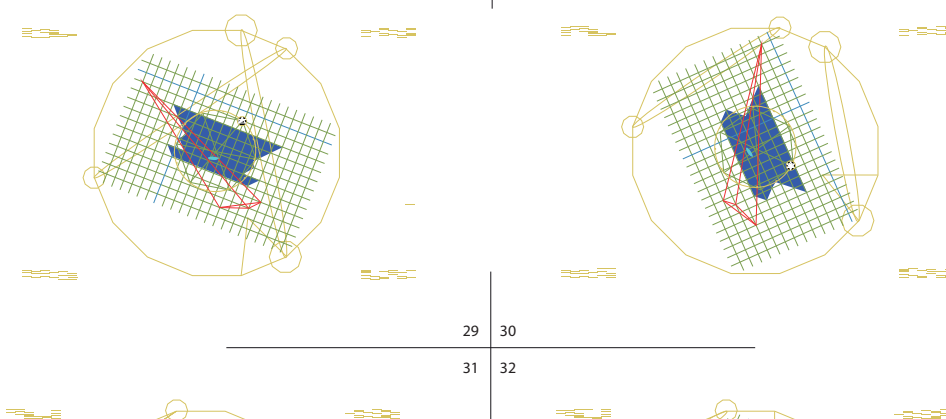
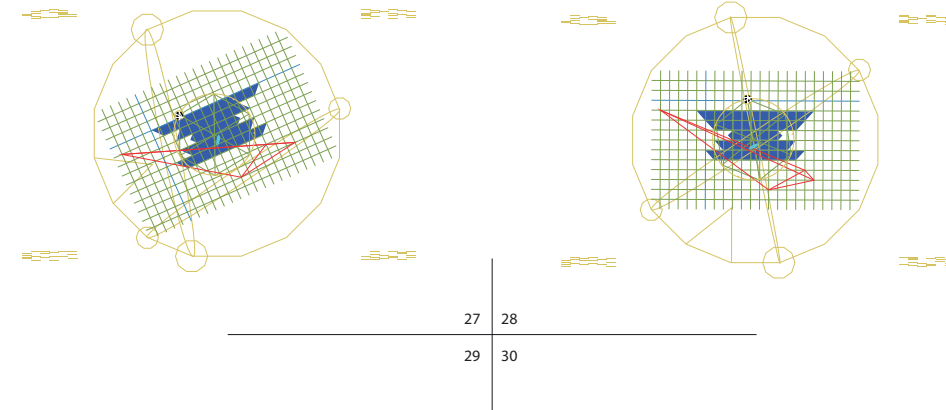
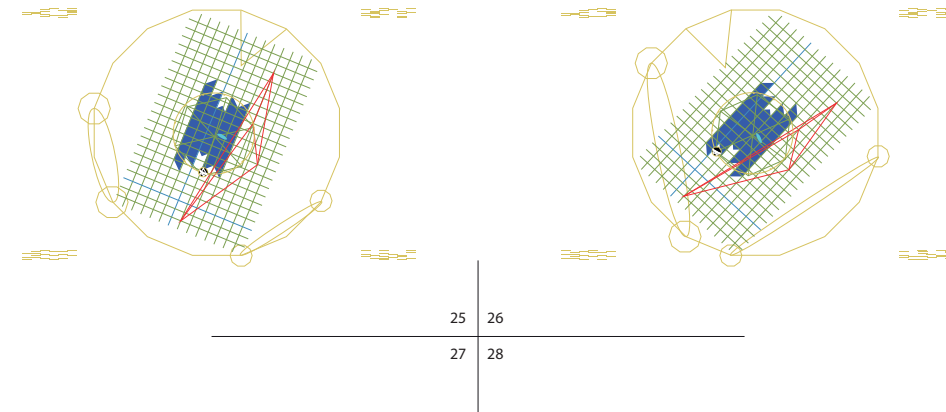
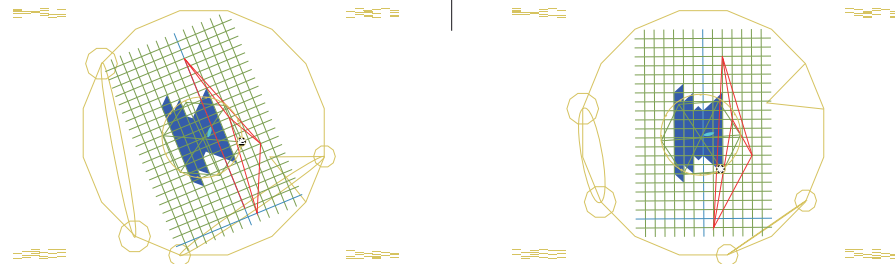
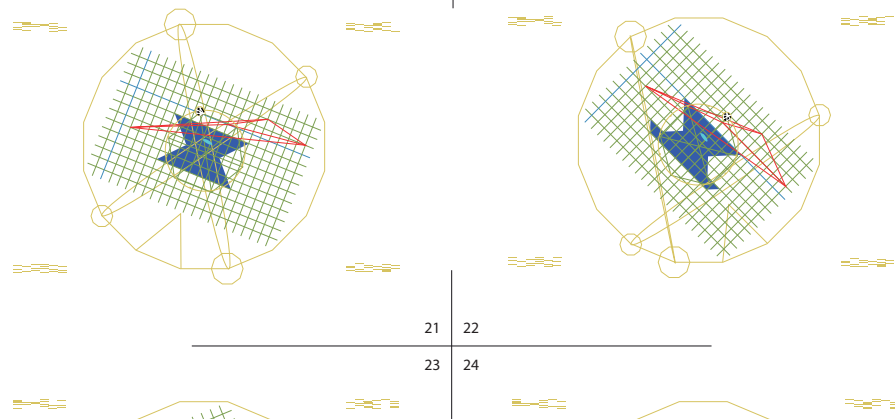
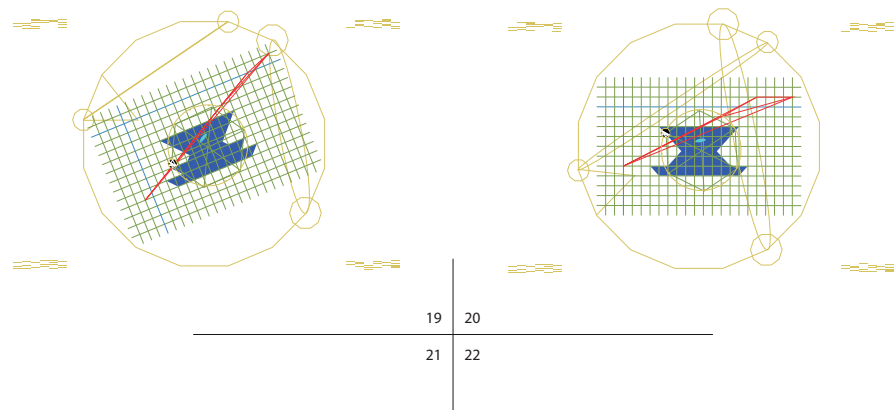
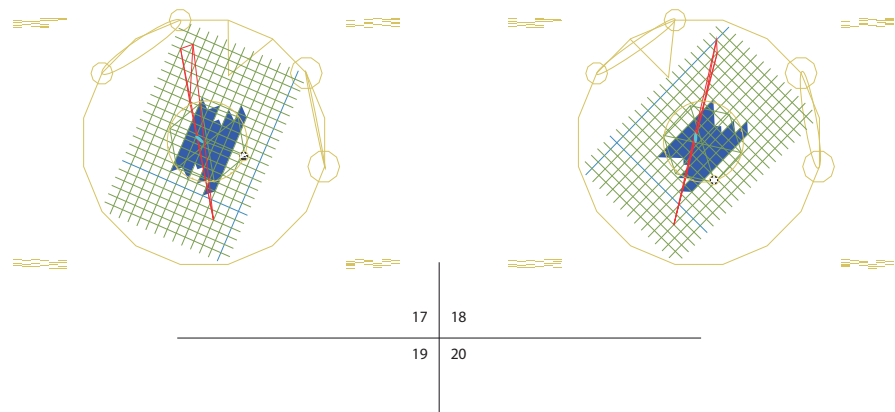
Security paper printed
with special inks
8 drawings, 30 × 42 cm each

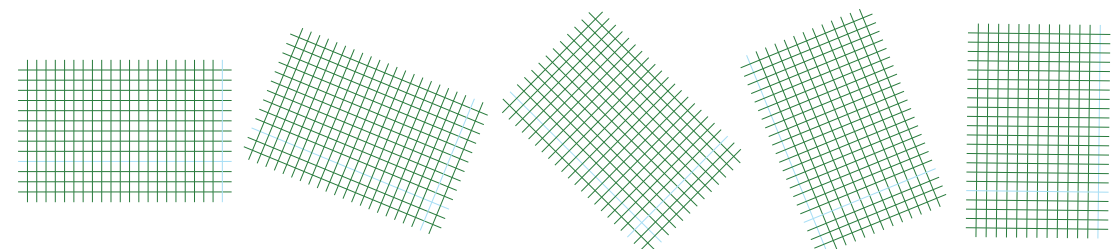
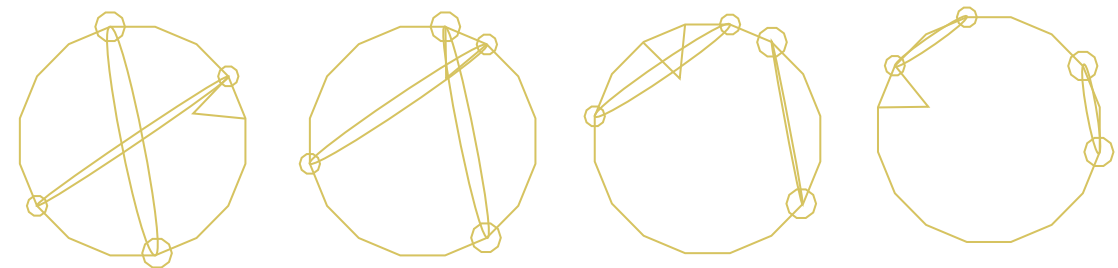
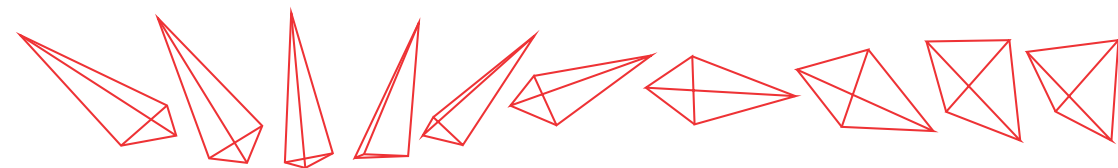
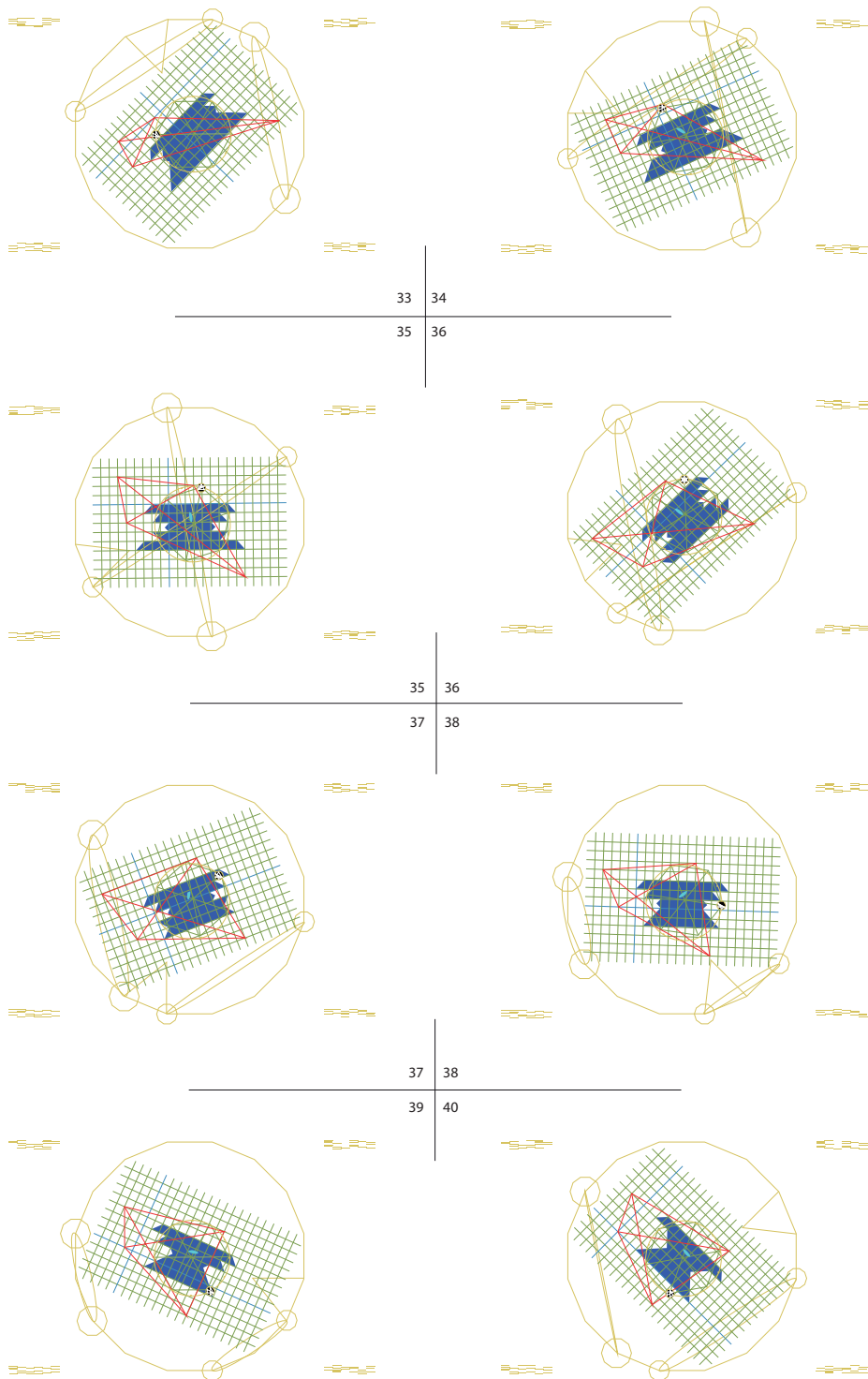
p.128 / 128 *Figura 1*
p.130 *Figuras 1-8*
p.131 *Figuras 9-16*
p.132 *Figuras 17-24*
p.133 *Figuras 25-32*
p.134 *Figuras 33-40*
p.135 *Visibles / Marca de Agua / Invisibles*

p.128 / 129 *Gua (montaña)*
p.130 *Tamucac zegu-que (creí que estaba lloviendo)*
p.131 *Losua (renacuajo)*
p.132 *Le-sua (alimento del sol)*
p.133 *Zefihistaza buchuan-suca (tener alma)*
p.134 *Zefihistaza buchuan-suca (tener alma)*
p.135 *Le-sua (alimento del sol)*









David Mutiloa

Estudió Diseño Industrial y Bellas Artes entre el País Vasco y Barcelona. Ha realizado exposiciones individuales como *Formal Exercise* (Blue Project Foundation, Barcelona, 2015), *Notes on Color* (Grey Projects, Singapur, 2015), *Good Displays Catch Crowds* (Centro Huarte, Navarra, 2014), *Es difícil dar con una buena lámpara* (García Galería, Madrid, 2013), *EXPO* (Torre Muntadas, El Prat de Llobregat, 2013) o *We Gave a Party for the Gods and the Gods All Came* (NauEstruch, Sabadell, 2010). Su trabajo ha formado parte de numerosas exposiciones colectivas, entre las que destacan *Especies de Espacios* (MACBA, Barcelona, 2015; en colaboración con Serafín Álvarez), *The Dark Side of the Party* (Festival SOS 4.8, Murcia, 2015), *The World of Interiors* (The Green Parrot, Barcelona, 2014), *Presente indicativo* (Fabra i Coats, Barcelona, 2014), *FAQ: Zona de preguntas frecuentes* (Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2013), *Mutabilità. Strade del possibile* (A. Marco Magnani, Sassari, Italia, 2013), *XIII Convocatoria Internacional Jóvenes Artistas* (Galería Luis Adelantado, Valencia, 2012), *Pogo* (Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 2012) o *Jugarse la vida: doce propuestas para el teatro* (L'Estruch, Sabadell, 2010).

Pamplona, 1979. Vive y trabaja en Barcelona

Mutiloa studied Industrial Design and Fine Arts in the Basque Country and Barcelona. His solo exhibitions include *Formal Exercise* (Blueproject Foundation, Barcelona, 2015), *Notes on Colour* (Grey Projects, Singapore, 2015), *Good Displays Catch Crowds* (Centro Huarte, Navarra, Spain, 2014), *Es difícil dar con una buena lámpara* (García Galería, Madrid, 2013), *EXPO* (Torre Muntadas, El Prat de Llobregat, Barcelona, 2013) and *We Gave a Party for the Gods and the Gods All Came* (NauEstruch, Sabadell, Barcelona, 2010). His work has also been shown in numerous collective exhibitions, most notably *Especies de Espacios* (MACBA, Barcelona, 2015; in collaboration with Serafín Álvarez), *The Dark Side of the Party* (SOS 4.8 Festival, Murcia, Spain, 2015), *The World of Interiors* (The Green Parrot, Barcelona, 2014), *Presente indicativo* (Fabra i Coats, Barcelona, 2014), *FAQ: Zona de preguntas frecuentes* (Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2013), *Mutabilità. Strade del possibile* (A. Marco Magnani, Sassari, Italy, 2013), *13th Annual International Call for Young Artists* (Galería Luis Adelantado, Valencia, Spain, 2012), *Pogo* (Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 2012), and *Jugarse la vida: doce propuestas para el teatro* (L'Estruch, Sabadell, Barcelona, 2010).

Pamplona, Spain, 1979. He lives and works in Barcelona

Opacidades selectivas Selective Opacities

“La chair est triste, hélas! et j’ai lu tous les livres.”

—Stéphane Mallarmé¹

—Manuel Segade

David Mutiloa pertenece a la primera generación española nacida en el régimen democrático, una generación que se educó en la conciencia del poder crítico de la cultura y de sus capacidades representacionales. También es la misma generación educada en el régimen informacional de la posmodernidad y la que vivió su desmontaje en la expansión económica del neoliberalismo en las décadas posteriores a la caída del Muro de Berlín. La última edición del cíclico sueño moderno que liga vida, arte y producción de masas a través del diseño, se escurrió de las manos de la sociedad a lo largo de los años 2000, hasta culminar en la precariedad del presente que desvela con claridad los principios de ingeniería social macroeconómica en los que la acción cultural se inscribe. Por eso la modalidad de crítica institucional que utiliza retoma esta herencia como contexto, para explicar ese fracaso, entre su constatación y la prueba,

1. “La carne es triste, ¡ay! Y he leído todos los libros”. Primer verso de *Brise Marine* (1865).

La chair est triste, hélas! et j’ai lu tous les livres.

—Stéphane Mallarmé¹

—Manuel Segade

David Mutiloa belongs to the first generation of Spaniards born in a democracy, a generation raised with an awareness of the critical power of culture and its representational capacities. The same generation also grew up in the informational regime of postmodernity and witnessed its dismantling with the economic expansion of neoliberalism in the decades following the fall of the Berlin Wall. The latest edition of the cyclical modern dream — in which life, art and mass production are strung together on the thread of design — slipped through society’s fingers as the 2000s rushed by, eventually culminating in the present precariousness, which clearly exposes the principles of macroeconomic social engineering under which cultural action operates. Mutiloa’s chosen mode of institutional criticism retrieves this legacy and uses it as the context to explain that failure, between its confirmation and the proof, stubbornly refuted time and again, of its possibility of hope.

1. “The flesh is sad, alas, and I have read all the books.” Opening line of Mallarmé’s 1865 poem “Brise marine” [Sea Breeze].

refutada tercamente una y otra vez, de su posibilidad de esperanza.

Su práctica artística delimita en cada ejercicio una cosmogonía necesariamente museográfica: la conciencia proyectual de la cultura industrial vasca se mezclan a partir de su formación en Cataluña a un conceptualismo formal, ligado a una vinculación hedonista entre alta y baja cultura. En sus trabajos, una serie de referencias son puestas en escena en un marco cultural expresado en ellas para ponerlo en movimiento a través de la desviación de su modelo pactado: una secuencia de *détournements* tácticos que le permiten decir cada vez lo contrario de lo que dice en una afirmación que incluye perversamente su negación sin aparente contradicción por la seducción de su marco formal.

FORMAL EXERCISE NR2 puede considerarse un sistema propio, como un museo utópico invertido, una enciclopedia celebratoria de la decepción. Su marco es en este caso la propuesta de uno de los diseñadores radicales que marcaron la posmodernidad, Ettore Sottsass. En una edición publicada en 1979 de la que esta pieza toma el título, el diseñador intentaba extraer al diseño de los códigos pautados por la cultura burguesa en el interiorismo de la modernidad: hacer objetos inútiles e individualistas que, por fuerza, cuestionasen la cadena de uso y de mercado, que tuviesen la capacidad de ser el diseño mismo y su ausencia. Para ello desarrolló un repertorio formal de elementos decorativos y estampados tomados de las formas vernáculas de la cultura urbana cotidiana, del metro, de los

Mutiloa's artistic praxis delimits a necessarily museographic cosmogony: the project-oriented consciousness of Basque industrial culture is blended, thanks to his studies in Catalonia, with a formal conceptualism related to a hedonistic bond between high and low culture. In his works, a series of references are put into play within a cultural setting that is expressed in them in order to activate that setting by deviating from its established model: a sequence of tactical *détournements* that in each case allows him to say the opposite of what he is saying, in an affirmation that perversely incorporates its own denial yet does not seem contradictory because its formal setting is so seductive.

Formal Exercise Nr2 can be considered an independent system that resembles an upside-down utopian museum, a celebratory encyclopaedia of disappointment. Its setting is one proposed by one of the postmodern era's most radical designers, Ettore Sottsass. In a book published in 1980, from which the piece takes its name, Sottsass tried to extract the design of the codes established by bourgeois culture for modern interior decorating: making useless, individualistic objects that would forcibly challenge the conventional usage and market chain, capable of being design and also of being its absence. To this end, he developed a formal repertoire of decorative and patterned elements inspired by the vernacular forms of ordinary urban culture — the underground rail system, airport flooring, etc. — thereby synchronising with the culture clash that was simultaneously taking place in the academic art world of the late 1970s. That place of art where art no

suelos de aeropuerto, sincronizándose al clash cultural que se estaba produciendo paralelamente en los estudios culturales en la academia de finales de los años 70. Ese lugar del arte donde no hay ya arte, basado en la monumentalización exacerbada de lo vulgar, responde a la misma doble negación del sistema estructural con el que Rosalind Krauss definió en la misma época la escultura en el campo expandido²: lo que no es ni paisaje ni arquitectura, es escultura. El motor del trabajo de Mutiloa radica en la doble negación sobre el diseño, filtrado por la intención revolucionaria y la capacidad de invención experimental del catálogo de proyectos de Sottsass, que explicitaba su vez su propia limitación. De hecho, en su introducción, el diseñador asumía: "De hecho, todo ha salido probablemente de una forma diferente a la que yo esperaba"³.

Para su formato de presentación, inseparable — como en todo planteamiento museológico, cercano a una forma cosmogónica — del objeto que presenta, Mutiloa retoma tres patrones: los formatos de pantalla canónicos de los *displays* expositivos de la modernidad a mediados del siglo xx, que determinaron la museografía y el sistema de exposición temporal hasta nuestros días, gramáticas de comunicación capaces de dar cabida

longer exists, based on the exaggerated monumentalisation of the vulgar, reflects the same double negation of the structural system with which Rosalind Krauss, writing around the same time, defined sculpture in the expanded field: that which is neither landscape nor architecture is sculpture.² The driving force of Mutiloa's work is a double negation about design, passed through the filter of the revolutionary intention and experimental inventiveness of Sottsass' catalogue of projects, which explicitly stated his own limitations. Indeed, in the introduction the designer freely admitted that "in fact, everything has maybe turned out differently from what I had expected".³

For his presentation format, inseparable — like every museological proposal, verging on a cosmogonic form — from the object it presents, Mutiloa has resurrected three standard models: the conventional screen formats of modern mid-twentieth-century exhibition displays, which have held sway over museography and the temporary exhibition system to the present day, communicative grammars capable of accommodating any kind of information; these structures upheld by supporting elements borrowed from the formal repertoire of Sottsass' catalogue, which are used as a formal vocabulary scattered across the whole, as a physical and conceptual prop; and, finally, the communicational element itself, inserted in the display, which shows photographs — close to the visual language of

2. Krauss, Rosalind: "Sculpture in the Expanded Field" en: *October*, vol. 8, 1979. P. 30-44. Publicado en español dentro de la compilación: Krauss, Rosalind: *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza: Madrid, 1996.

3. "In fact, everything has maybe turned out differently from what I had expected". Sottsass, Ettore: *FORMAL EXERCISE NR2*. Studio Forma — Alchimia: Torino-Milano, 1979. P. 4.

2. See Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field", *October*, vol. 8 (1979), pp. 30-44.

3. Ettore Sottsass, *Formal Exercise Nr 2: Catalogue for Decorative Furniture in Modern Style, 1978-1980* (Turin/Milan: Studio Forma/Alchimia, 1980), p. 4..

a todo tipo de información; estas estructuras se sostienen sobre unos elementos de soporte tomados del repertorio formal del catálogo de Sottsass, que se utilizan como un vocabulario formal disperso en el conjunto, como estructura de apoyo física y conceptual; por último, el elemento comunicacional encajado en el *display*, que muestra fotografías cercanas al lenguaje publicitario, de modelos masculinos vestidos con textiles cubiertos de motivos y consignas derivados también de los textos y diseños del catálogo de Sottsass. Las imágenes son el resultado de una compleja maniobra: los materiales textiles que reproducen los estampados del 79 son unas mallas, un slip y un body de lycra elástica, que recuerdan a elementos de ropa deportiva de última generación. Los modelos musculados posan en gestos heroicos, como una vanguardia soviética de Rodchenko o una *Olimpiada* de Leni Riefenstahl naturalizada en fondos cotidianos, y sujetan o se ejercitan con fragmentos escultóricos tomados también de los motivos del catálogo. Transmutados en *attrezzo*, como el vestuario, ellos devuelven a la vida un modelo iconográfico que es vehículo de una ideología, como el *display* en pantallas mismo: el de las promesas de ingeniería social de la modernidad.

Mutiloa utiliza las herramientas posmodernas habituales en los artistas de su generación: un repertorio de investigación con el que testear hoy los patrones de emancipación que acabaron convertidos en aliados simbólicos del mercado. Pero también despliega artificios diferenciales: al

advertising — of male models wearing fabrics covered with motifs and slogans that are likewise drawn from the texts and designs in Sottsass' catalogue. The images are the result of a complicated manoeuvre: the textile materials that reproduce the 1980 patterns are actually tights, briefs and a leotard of elastic spandex that look like something out of a trendy sportswear magazine. The male models strike heroic poses, like avant-garde Soviet figures by Rodchenko, or from Leni Riefenstahl's *Olympia*, set against more natural, ordinary backdrops, and hold or flex their muscles with sculptural fragments also inspired by the catalogue's motifs. Transmuted into stage props, like the clothing they wear, these men revive an iconographic model that is the vehicle of an ideology, just like the screen display system: that of modernity's promises of social engineering.

Mutiloa uses the postmodern tools that are customary among artists of his generation: a battery of research instruments that can be used today to test the patterns of emancipation that ended up becoming the market's symbolic allies. But he also utilises cunning contrivances that set him apart from the rest: in presenting a propaganda device that is close to marketing and based on the athletes' masculinity, he also appeals to a "gay" imagery that undermines it; that space of difference of desire which, become machine, in fact creates that intensely commercialised place of identical bodies. The repetitive result conveys the festive melancholy of a celibate machine, amid incorporated slogans, archaeological forms of support and pattern-printed films that constitute a feedback loop. This is founded on a

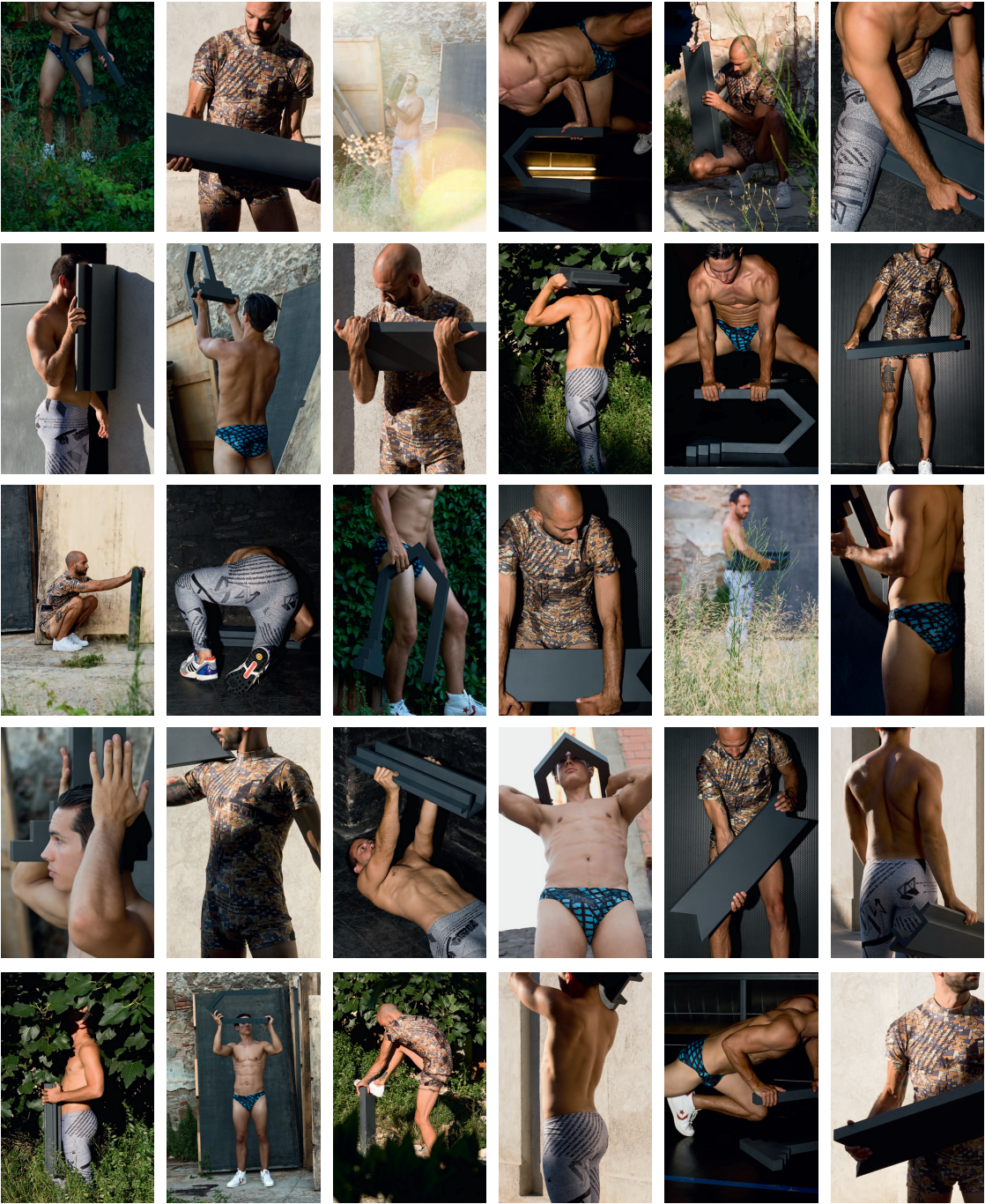
presentar un dispositivo de propaganda cercana al *marketing*, basada en la masculinidad de los atletas, concita un imaginario gay que la desmonta, ese espacio de diferencia del deseo que, convertido en máquina, produce precisamente ese lugar intensamente comercializado de los cuerpos iguales. El resultado, repetitivo, transmite la festiva melancolía de una máquina célibe, entre consignas incorporadas, formas arqueológicas de apoyo y películas estampadas que componen un circuito retroalimentado. Este se funda sobre una tradición construida que no lleva a ninguna parte más que a su punto de origen: su posibilidad efectiva, una esperanza de sí misma, junto con su profundo fracaso como destino de marca. La perversidad de Mutiloa es utilizar la retórica combinada de ambas: la modernidad y su energía política que unía la vida y el arte en pos de una fuerza emancipatoria además de su última reedición en la posmodernidad, la posibilidad de autonomía y de respuesta a un mundo en el que la modernidad ya había sido desactivada. Esa doble hiperconciencia, ligada a la crítica sociocultural y autobiográfica, define los límites de su práctica, pero también las posibilidades de una regeneración de una cultura postrimera, aquella que admite en cada una de sus manifestaciones su error, pero cuyas estructuras de apoyo se definen como palancas para lo que quiera que esté por venir.

constructed tradition that only leads back to where it started: its effective potential, a hope of itself, alongside its utter failure as a brand-name destination. Mutiloa's perversity is that he uses the combined rhetoric of both: modernity and its political energy, which joined life and art hoping to find an emancipative power, plus its latest re-release in the postmodern era, the possibility of autonomy and of responding to a world where modernity had already been deactivated. That dual hyper-awareness, linked to socio-cultural and autobiographical criticism, defines the boundaries of Mutiloa's praxis, but it also defines the possibilities for regeneration of a dying culture, one that admits its mistakes in each of its manifestations but whose supporting structures are defined as levers for whatever is yet to come.

Formal Exercise Nr 2 2015

Fotografías y estructura
de acero lacado
30 elementos (105 x 72 cm c/u)
Instalación (dimensiones variables)

Photographs and lacquered
steel structure
30 elements (105 × 72 cm each),
installation (dimensions variable)



Fotografía:
en colaboración con Roberto Ruiz

Performers:
Diego Garrido
Moisés Gordo “Moe”
Mattias Plocque

Agradecimientos
hangar.org

Photography:
in collaboration with Roberto Ruiz

Performers:
Diego Garrido
Moisés Moe
Mattias Plocque

Acknowledgements:
hangar.org









Julia Varela

Es MA en Escultura por la Royal College of Art, Londres, y licenciada en Bellas Artes por la Facultad de Arte y Arquitectura de la Universidad Europea de Madrid. Entre 2014 y 2015 ha expuesto su trabajo en Londres en espacios como HQS Wellington, Camden Arts Centre, Chelsea Arts Club Trust, y en las galerías Bosse & Baum, FlatTime House, Henry Moore, Dyson, Samia y Cul De Sac, así como en Alserkal Avenue, Al Quoz, Dubái, y en la galería Blanca Soto, Madrid. Entre los premios, becas y ayudas que ha obtenido se encuentran, en 2015: Venice Biennale Trip Grant (The Royal College of Art) y CAC Special Projects Award 2015 (The Trustees of Chelsea Arts Club Trust); así como, anteriormente, los concedidos por entidades como The Royal College of Art (MA Scholarship 2013/2015), Comunidad de Madrid (XVII Certamen de Arte Joven), Centro de Creación Contemporánea Matadero Madrid (Archivo de Creadores), Fundación Botín, Santander (beca/residencia Mirosław Balka) y Universidad Europea de Madrid. Entre 2013 y 2015 ha co-comisariado/coordinado las siguientes exposiciones y eventos temporales celebrados en Londres: *Off The Wall*, en HQS Wellington; *Latching Firm*, en Camden Arts Centre, y *Summer show, Film Bar y «Point at a Deer Call it a Horse» or «Zhi Lu Wei Ma»*. *Unreal Socialism in Chinese Performance and Video Art*, en Cul De Sac Gallery. Ha participado también en proyectos educativos impartidos en el BA Media, Arts and Design, University of Westminster, Londres.

Madrid, 1986. Vive y trabaja entre Madrid y Londres

Varela has an MA in Sculpture from the Royal College of Art, London, and a BFA from the Faculty of Art and Architecture at the Universidad Europea de Madrid. In 2014 and 2015 her work was exhibited at London venues such as HQS Wellington, Camden Arts Centre, Chelsea Arts Club Trust, and the Bosse & Baum, Flat Time House, Henry Moore, Dyson, Samia and Cul de Sac galleries, as well as at Alserkal Avenue in Al Quoz, Dubai, and Madrid's Galería Blanca Soto. She has received a number of prizes and grants, most recently the Venice Biennale Trip Grant (The Royal College of Art) and the CAC Special Projects Award (The Trustees of Chelsea Arts Club Trust). In previous years, she was awarded distinctions by The Royal College of Art (MA Scholarship 2013–2015), the Regional Government of Madrid (17th Young Art Competition), Centro de Creación Contemporánea Matadero Madrid (Creators Archive), Fundación Botín, Santander, Spain (Mirosław Balka Grant/Residency), and the Universidad Europea de Madrid. Between 2013 and 2015 she co-curated or coordinated the following temporary exhibitions and events in London: *Off The Wall* (HQS Wellington), *Latching Firm* (Camden Arts Centre) and *Summer Show: Film Bar and «Point at a Deer Call it a Horse» or «Zhi Lu Wei Ma»: Unreal Socialism in Chinese Performance and Video Art* (Cul de Sac Gallery). She has also participated in educational projects offered at the University of Westminster's Media Arts and Design School in London.

Madrid, 1986
She lives and works between Madrid and Londres

12/2000

—Juan Cruz

Julia Varela muestra un fragmento de la serie *Hijacked* [Secuestradas], una de sus obras recientes. Las pantallas planas, pantallas de plasma, o como quiera que las llamemos, se han hendido y plegado como naipes y después se han envuelto, protegido y colocado para ese momento en el que la instalación artística pasa a ser aparentemente activa y eficaz, en el que se supone que hace algo que va más allá de su latencia material. Siguiendo las palabras de la artista, Varela ve las pantallas «como un acto de resistencia, concebido como una acción que debe reproducirse y perpetuarse en el tiempo».

Las pantallas solían hacer algo, solían transmitir información, presentar algo producido en otro lugar, parte de esa avalancha de contenido que se genera como noticias, entretenimiento, polémicas y rellenos. Ahora han perdido no solo su función, sino también su forma. Son irreparables, no tienen remedio. ¿Cuántas había en la instalación? Es difícil recordarlo. Suficientes para ser numerosas, suficientes para no revelar su número a primera vista,

—Juan Cruz

Julia Varela shows a slide of her recent work, from the series *Hijacked*. The flat screens, plasma screens, whatever one might call them, are scored and folded like cards and then, in their latent and stored state, wrapped, preserved and poised. Poised for that moment when, unwrapped and installed, the art work becomes ostensibly engaged and effective, when it is actually supposed to do something beyond its material latency. “Varela sees the screens as an act of resistance, intended as a real hijacking taking place over time.”

The screens used to do something; they used to transmit information, to present something generated elsewhere, some of the mass of stuff that is generated as news, entertainment, polemic or filler. Now, they have lost not only their function but also their shape. They are irreparable, irredeemable. How many were there in the installation? It is hard to recall. Enough to be numerous, enough not to give away their number at first sight, enough to make it uncomfortable to walk among and through them.

I am sure they will be described as ominous, and they certainly are. Rela-

suficientes para que caminar entre ellas resultase incómodo.

Estoy seguro de que se describirán como ominosas, y sin duda lo son. Unos artículos de consumo relativamente caros como estos rara vez se destruyen con semejante vocación forense. Y, por supuesto, son negras y brillantes, similares al mal de la ciencia ficción, al lado oscuro. Se puede crear una obra de arte negra, una escultura negra, incluso varias esculturas negras, pero no una instalación negra, porque la instalación incluye también el espacio intermedio. Sin embargo, estas alusiones no nos llevan demasiado lejos; están más cerca de los hechos que de las interpretaciones o trayectorias. Aunque la obra niega su estatus como imagen, los plasmas doblados y rotos, en su perpetuo reposo, invitan a otro tipo de contemplación hipnótica dilatada en el tiempo.

Supongo que estos elementos también se discutirán y pensarán en relación a su forma, planteando interrogantes sobre si algunos funcionan mejor que otros y qué tipo de agrupaciones y diferentes dinámicas se podrían generar. Pero están demasiado lejos de generar ese tipo de discurso, aunque uno quisiera que fuera posible.

Por supuesto, la obra casi se derrumba. Siempre lo hace, y en esta ocasión ya se había derrumbado incluso antes de instalarse. Lo que sí podemos plantearnos en este caso es qué caracteriza exactamente a la naturaleza de ese derrumbamiento. Estuvo a punto de fracasar —por supuesto, no había otra opción—, pero ¿en qué? ¿Cuál fue la naturaleza de ese fracaso? Y, por extensión, ¿qué expectativas nos habíamos creado? ¿Qué esperábamos que hiciera

tively expensive consumer items are rarely destroyed in such a forensic manner. And, of course, they are black and shiny, reminiscent of science-fiction evil, of the dark side. You can have a black artwork, a black sculpture, even several black sculptures, but not a black installation, because the installation also comprises the space in-between. But these allusions don't take us very far; they are more like facts than interpretations or trajectories. However, while the work denies its status as image, the bent and broken plasma, in its perpetual repose, does invite another kind of hypnotic contemplation distended over time.

I think they will also be discussed or thought of in terms of their form, raising questions about whether some function better than others and what kind of distinct, dynamic groupings they might generate. But they are too far gone to enable that kind of discourse, although one might wish they could.

Of course, the work almost collapses. It always does, and in this case it had already collapsed even before it was deployed. What we might consider in this instance is the question of what exactly characterises the nature of that collapse. It very nearly failed — of course it did; it was always supposed to — but what did it almost fail at? What was the nature of that failure? And, by extension, what was our expectation? What might we have expected the work to do that it didn't quite manage to do? In almost collapsing, the work also celebrates the force of its own autonomy, each screen acting as the vehicle of its own transformation, which takes it to the brink of collapse.

On another slide — an earlier work not included in this exhibition — huge dirty slabs of polystyrene, resembling ice caps

la obra que en realidad no logró hacer? Al estar a punto de derrumbarse, la obra también celebra la fuerza de su propia autonomía, en la que cada pantalla actúa como vehículo de su propia transformación, que la lleva al borde del colapso.

En una obra anterior, que no se incluye en esta exposición, unos grandes y sucios bloques de poliestireno, que recuerdan a los casquetes polares y que se elevan a unos cuantos centímetros del suelo, giran lentamente. Había tres, creo recordar, y cada uno de ellos giraba a una velocidad ligeramente diferente, muy cerca de los otros, evitando hábilmente la colisión; hábilmente pero de un modo banal: al fin y al cabo, no es un logro tan importante. Podríamos llamarlo cinética, pero el movimiento parece antagonizar más de lo que anima.

El material se ha usado para otra cosa, probablemente para empaquetar algo o quizás como aislamiento. En cualquiera de los casos, se ha empleado como protector y como barrera entre una cosa y otra, para conservar todo como está, bloqueando la transmisión de energía térmica y cinética; de todos los estados de la energía, en realidad.

No es una escultura móvil que celebre la dinámica del movimiento o que aspire de algún modo a parecer animada por el procedimiento de no permanecer inmóvil. Hay, sin duda, una sensación de drama figurativo, en este caso generado por la imagen de los icebergs sucios que se mueven presagiando algo oscuro, aludiendo vagamente al cambio climático, pero sin abordar en realidad las cuestiones relacionadas con los problemas medioambientales. Se diría,

and hovering just a few centimetres off the ground, spin slowly. There were three of them, I think, all spinning at a slightly different rate, quite close to each other and deftly avoiding collision. Deftly but banally: not such a great achievement, really. It might be called kinetic, but the movement seems to antagonise more than it animates.

The material has been used for something else: probably packing, or perhaps as insulation. Either way, it was used as something protective, as a barrier between one thing and another, to keep things as they are by blocking the transmission of thermal and kinetic energy — all states of energy, in fact.

This is not a moving sculpture that celebrates the dynamics of motion, or that somehow aspires to appear animated by not remaining still. There is undoubtedly a sense of figurative drama, in this case supplied by the image of dirty icebergs moving ominously, vaguely referring to climate change but not really addressing questions related to environmental concerns; rather, those concerns seem to be a pretext for suggesting that there may be other urgent matters to consider.

Varela has a long-term interest in non-institutional spaces of representation, and her work alludes to, and is in part generated by, these kinds of spaces. The idea for *Hijacked* came from a found video clip showing terrorists erecting movie screens in Mosul on which they planned to project their latest military victories, feeding their propaganda to the Iraqi people. It is these kinds of spaces and images that have led Varela to consider the complexity of the relationship between objects and the information they convey.

This is the undercurrent of tension — we might even call it frustration — found

más bien, que esos problemas son un pretexto para sugerir que puede haber otros asuntos urgentes que requieren atención.

Desde hace tiempo, Varela siente interés por los espacios de representación no institucionales, y la obra alude a estos espacios y está en parte generada por ellos. La idea de *Hijacked* nació de un vídeo encontrado por la artista. En él, unos terroristas erigían en Mosul pantallas de cine en las que pensaban proyectar sus últimas victorias militares con el fin de hacer llegar su propaganda al pueblo iraquí. Son estos los tipos de espacios e imágenes que han llevado a Varela a reflexionar sobre la complejidad de la relación existente entre los objetos y la información que transmiten.

Este es el trasfondo de tensión — podríamos llamarlo, incluso, de frustración— que subyace en la obra de Julia Varela: aparentemente quiere estremecernos, conmovernos y afectarnos con sus imágenes innegablemente evocadoras, pero al mismo tiempo muestra cierto desdén por su propia capacidad para provocar este efecto, cualquier efecto. Si acaso, la obra nos pide que examinemos cuáles eran inicialmente nuestras expectativas para que empecemos a entender y a considerar la decepción como un síntoma de nuestra —tal vez latente— predisposición conservadora e incluso reaccionaria.

Si las imágenes y los objetos negros de Allan McCollum representaban los artículos de consumo fabricados en serie —antes, de algún modo, de que se les asignara una finalidad, una categoría particular de satisfacción de los deseos—, las pantallas de Julia Varela podrían situarse en el otro extremo

in Julia Varela's work: apparently it wants to make us flinch, to move and affect us with its undeniably evocative imagery, while at the same time showing a certain disdain for its own potential to elicit this, or indeed any, effect at all. If anything, the work asks us to consider what our expectations might have been in the first place, to begin to understand and characterise disappointment as a symptom of our own (perhaps latent) conservative and even reactionary predisposition.

If Allan McCollum's serial black images and objects represented the mass-produced consumer item — somehow in advance of having been assigned its specific purpose, its particular strain of wish fulfilment — then Julia Varela's screens might be positioned at the other end of the process, when, having fulfilled their purpose, the items are tossed back into a very uncertain economy. Whereas McCollum's objects seem to prefigure purpose or at least some kind of instrumentalisation, almost like the templates from which things could be made, Julia Varela's screens appear battle-scarred and weary, as if they had lived through their first functional iteration and had gone back to being useless.

However, in the interim the art world has changed and it now demands a level of commercial mobility and high-end commodification that we may have thought we had escaped from in the late 1980s. The possibility of escaping from the mirage of mainstream commodity culture through art that McCollum and others might have felt able to assert in their day — even if only as a speculation — no longer seems viable, and every object is complicit and caught in the bind of becoming a kind of tool for the fulfilment of myth and material desire.

del proceso, cuando, ya cumplida su misión, los artículos son devueltos a una economía muy incierta. Mientras que los objetos de McCollum parecen prefigurar la finalidad o, al menos, algún tipo de instrumentalización, casi como plantillas a partir de las cuales se pueden fabricar las cosas, las pantallas de Julia Varela se muestran magulladas por el combate y cansadas, como si hubieran completado su primera iteración funcional y volvieran a ser inútiles.

Sin embargo, el mundo del arte ha cambiado y ahora exige un nivel de movilidad comercial y una mercantilización de lujo que tal vez pensamos que habíamos dejado atrás a finales de la década de 1980. La posibilidad de escapar del espejismo de la cultura mercantil dominante a través del arte que McCollum y otros creyeron poder reafirmar en su día —aunque solo fuera como especulación— ya no parece viable, y todos los objetos son cómplices y partícipes en la dinámica que los convierte en una especie de herramienta para la realización de los mitos y la satisfacción del deseo material.

La obra de Varela revela la exasperación de una artista que trabaja en un contexto que sabe terriblemente debilitado, pero que, a pesar de ello, puede ofrecerle la mejor oportunidad o plataforma para plantear una escena, una forma de resistencia. Es, por supuesto, una posición comprometida y, en mi opinión, la obra afirma con gran claridad que no constituye una especie de huida de los dilemas críticos que plantea. De hecho, se muestra casi con reticencia, como si estuviera preparada para estar presente, aunque abrumada por terribles dudas.

Varela's work points towards the exasperation of an artist working within a context she knows to be horribly flawed, but which may nonetheless offer her the best possibility or platform to stage some form of resistance. This is, of course, a compromised position, as in my opinion the work very clearly states that it does not constitute some kind of escape from the critical dilemmas it presents. In fact, the work unfolds almost reluctantly, as if prepared to be present but with very serious misgivings.

X/5.000 [de la serie Hijacked]
2016

Instalación	Installation
Televisores de plasma de 55 pulgadas doblados	Folded 55" plasma television screens
Dimensiones variables	Dimensions variable









Juan Zamora

Su trabajo es un estudio sobre la vida y sus procesos desde una práctica artística en diálogo con la pedagogía y la ciencia. Ha trabajado como profesor en la Universidad Europea de Madrid (2007-2011); la University of California, Irvine (2007-2008); la Long Island University, Nueva York (2011-2012); la University of Pretoria y la University of Johannesburg (2014), o el Instituto de Bellas Artes de Cali (2015). Ha obtenido becas de residencia artística en The International Studio & Curatorial Program, Nueva York (2011-2012); The Nirox Foundation, Johannesburgo (2014); Lugar a Dudas, Cali (2015), o la Real Academia de España en Roma (2015-2016), y ha ganado premios como el Injuve (2006) o el ABC (2009). Sus exposiciones se han celebrado en espacios como Fundación ICO, Madrid (2007); Galería Moriarty, Madrid (2009 y 2011); Centro de Arte Contemporáneo DA2, Salamanca (2010), Beijing Space Gallery, Pekín (2010); Matadero Madrid (2011); Museo de Arte Moderno, Medellín (2012); ARTIUM, Vitoria (2013); Galería Slowtrack, Madrid (2014), Museum of Contemporary Art Australia, Sídney (2014), o Museo La Tertulia de Cali (2015), y también ha participado en bienales como Manifesta 8 (2010) o Artsanya (2013). Asimismo, ha realizado proyectos educativos en colaboración con La Fábrica, el colectivo Núbol, la empresa Nintendo o el laboratorio Educathyssen (2011); ha compuesto música, bajo el seudónimo de Eneybo, y ha editado libros como *Ichthys* (a red hero), basado en su experiencia como diseñador creativo en Pekín (2013).

Madrid, 1982. Vive y trabaja en Madrid

Zamora's work studies life and its processes through an artistic praxis that dialogues with pedagogy and science. He has been a lecturer at the Universidad Europea de Madrid (2007–2011), University of California, Irvine (2007–2008), Long Island University, New York (2011–2012), University of Pretoria and University of Johannesburg (2014), and Instituto de Bellas Artes de Cali, Colombia (2015). He has received artist-in-residence grants from the International Studio & Curatorial Program, New York (2011–2012); the Nirox Foundation, Johannesburg (2014); Lugar a Dudas, Cali, Colombia (2015), and the Royal Academy of Spain in Rome (2015–2016). He has also been awarded with distinctions such as the Injuve (2006) and ABC (2009) prizes. Zamora's work has been featured in exhibitions at venues such as Fundación ICO (Madrid, 2007); Galería Moriarty (Madrid, 2009 and 2011); Centro de Arte Contemporáneo DA2 (Salamanca, Spain, 2010), Beijing Space Gallery (Beijing, 2010); Matadero Madrid (2011); Museo de Arte Moderno (Medellín, Colombia, 2012); Artium (Vitoria, Alava, Spain, 2013); Galería Slowtrack (Madrid, 2014), Museum of Contemporary Art Australia (Sidney, 2014); and Museo La Tertulia (Cali, Colombia, 2015). He has also participated in biennials such as Manifesta 8 (Murcia, Spain, 2010) and Art Sanya (China, 2013). In addition, Zamora has worked on educational projects in collaboration with La Fábrica, the Núbol collective, the firm Nintendo and the EducaThyssen laboratory (2011). He has also composed music under the pseudonym Eneybo, and has published books such as *Ichthys* (*A Red Hero*), based on his experience as a creative designer in Beijing (2013).

Madrid, 1982. He lives and works in Madrid

Una aproximación ecoestética a los cuerpos de agua An Eco–Aesthetic Approach to Bodies of Water

No existen, de un lado, la política y, del otro, la naturaleza. Desde que el término fue inventado, toda política se define en relación con la naturaleza y todo trazo de esta última, toda su prerrogativa y función dependen de la voluntad política de limitar, reformar, fundar, simplificar, iluminar la vida pública.¹

—Blanca de la Torre

Disecionar el proyecto de Juan Zamora me permite situarme en un prisma eco-céntrico² donde confluyen las ecoestéticas, la ecosofía y la ecocrítica visual, una intersección de caminos en estado aún embrionario en nuestro entorno, especialmente en comparación con el ámbito anglosajón, como si en España esto de la ecología no fuera con nosotros.

Para tratar estos temas parece inevitable comenzar mencionando la llamada Era del Antropoceno, que posiblemente resulte más familiar al lector —probablemente demasiado— que los “ecotérminos” antes mencionados. El concepto, acuñado al comienzo de este milenio por el premio Nobel de química y meteorólogo holandés Paul Crutzen, como alternativa al ya finalizado Holoceno, se refiere

1. Bruno Latour, *Politiques de la nature. Comment faire entrer les sciences en démocratie*, Paris, Éd. La Découverte, 1999, p. XI.

2. En su libro *The Environmental Imagination*, Lawrence Buell se interesa por los caminos que llevan desde el antropocentrismo y el egocentrismo modernos hacia un “ecocentrismo”, e indaga obras en que el entorno “natural” ha dejado de ser un simple mecanismo enmarcador y se ha convertido, de algún modo, en protagonista.

Politics does not fall neatly on one side of a divide and nature on the other. From the time the term “politics” was invented, every type of politics has been defined by its relation to nature, whose every feature, property and function depends on the polemical will to limit, reform, establish, short-circuit or enlighten public life.¹

—Blanca de la Torre

Dissecting Juan Zamora's project allows me to adopt an eco-centric² approach where eco-aesthetics, eco-sophy and visual eco-criticism converge, an intersection of paths still at the embryonic stage in our context — especially compared to the English-speaking world — as if this whole ecology thing had nothing to do with us here in Spain.

In addressing these themes, it seems inevitable to begin by mentioning the so-called Anthropocene epoch, which perhaps is more familiar — probably too familiar — to readers than the above-mentioned “eco-terms”. This concept, coined at the dawn of this millennium by the Dutch meteorologist and Nobel Prize in Chemistry winner Paul Crutzen as an alternative to the now-defunct Holocene,

1. Bruno Latour, *Politics of Nature: How to Bring the Sciences into Democracy*, trans. C. Porter (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2004), p. 1.

2. In his book *The Environmental Imagination*, Lawrence Buell explores the paths that lead from modern anthropocentrism and egocentrism to “eco-centrism” and investigates works in which the “natural” environment has ceased to be a simple framing mechanism and has somehow become the protagonist.

a la era del hombre como origen y epicentro de la destrucción del planeta, de su propio hábitat y, en resumen, de la devastación del planeta que deriva en el colapso del ecosistema. Lo curioso es que la comunidad científica no se pone de acuerdo en el momento de inicio de esta época. Pero, ¿acaso no resultaría bastante obvio localizar su comienzo cuando el hombre decidió tomar del planeta más de lo que necesitaba?

Gran parte de los especialistas sitúan su inicio en la Revolución Industrial, un comienzo bastante eurocéntrico, por otro lado, ya que de algún modo está hablando del impacto del hombre sobre la Tierra en “nuestro” territorio, mientras que en el “ajeno”, que ya comenzó hace más de cinco siglos, las únicas nociones de sostenibilidad que nos importaban eran las de la colonia, que era lo único que convenía “sostener”.

Tras aceptar entonces como posible marco el ya ubicuo Antropoceno, una lectura en clave ecoestética nos permite interpretar el trabajo de Zamora no solo en función de sus connotaciones sociales, culturales y políticas, sino también respecto a su relación con el medioambiente y a las implicaciones de este con la crítica poscolonial, la antropología, la mitología o la historia natural, entre otras disciplinas. Y aquí radica su aproximación a la ecocrítica, que, aunque sea esta más propia de la literatura³, es la que nos permite entender todos estos

refers to the age of man as the origin and epicentre of the destruction of Earth — in short, of the devastation of his own habitat — which will eventually lead to the ecosystem’s collapse. The odd thing is that the scientific community cannot seem to agree on a chronological starting point for this epoch. Is it not fairly obvious that this age began when humans decided to take more than they needed from the planet? Many experts date the onset of the Anthropocene in the Industrial Revolution. However, this is a fairly Eurocentric view, as it addresses the human impact on Earth in “our” territory, whereas in other “foreign” territories, which the West discovered over five centuries ago, the only notions of sustainability that interested us were those of the colony, the only thing we found convenient to “sustain”.

Once we accept the now ubiquitous Anthropocene as a possible framework, an eco-aesthetic interpretation allows us to read Zamora’s work not only in terms of its social, cultural and political connotations, but also in light of its relationship to the environment and the implications of the latter for postcolonial criticism, anthropology, mythology and natural history, among other disciplines. And it is here that we find that Zamora’s approach to eco-criticism — though usually the prerogative of literature³ — allows us to understand all these spheres of knowledge as clearly interconnected, true to the

3. Tengamos en cuenta que la ecocrítica surge como disciplina bastante antes que la ahora llamada *Visual Ecocriticism*; “La ecocrítica es el estudio de las relaciones entre la literatura y el medio ambiente”, en la introducción de Cheryll Glotfelty y Harold Fromm, eds., *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*, Athens, University of Georgia Press, 1996.

3. We should bear in mind that eco-criticism emerged as a discipline long before what is now called “visual eco-criticism”. “Ecocriticism is the study of the relationship between literature and the physical environment”, as stated in the introduction to Cheryll Glotfelty and Harold Fromm (eds.), *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology* (Athens, Georgia: University of Georgia Press, 1996).

ámbitos del saber como manifiestamente interconectados, fiel a la premisa ecológica de que todo está conectado con todo.

El proyecto de Zamora toma como punto de partida los cuerpos de agua natural de la comunidad indígena muisca, en el territorio del altiplano cundiboyacense de Colombia. Según la cosmogonía de este pueblo prehispánico, las extensiones de agua dieron origen a su comunidad, y en ellas cobraban vida los objetos de oro que sumergían en sus rituales y que posteriormente darán lugar al mito de El Dorado.

El trabajo aquí presentado forma parte del resultado de la investigación del artista en esta zona y de la recopilación de materiales orgánicos endémicos en colaboración con agentes locales. Semillas, hojas, piedras, fósiles, huesos, palos, sedimentos y fragmentos de orfebrería tradicional compuesta por oro y tierra conforman ocho cuerpos de agua donde predomina lo geométrico, particularmente el triángulo como representación primigenia de la montaña y el rombo característico de sus pinturas rupestres. Zamora realiza un desarrollo de un tono poético a partir de un heterogéneo cuerpo de obra que abarca desde la fotografía al dibujo y el vídeo, así como varias instalaciones, alguna de ellas móvil, construidas a partir de la recolección y el reciclaje de elementos del ecosistema, del reino vegetal, el mineral y el animal, ejemplificado este último en la figura de la rana⁴. Este animal está

ecological principle that all things are connected in one way or another.

The basis of Zamora’s project is the natural bodies of water of the indigenous Muisca people, in the highlands of Colombia’s Eastern Range. According to the cosmogony of this pre-Columbian culture, their community emerged from the great waters, where the gold objects that are submerged during their rituals came to life — the same objects that later inspired the legend of El Dorado.

The work presented here is part of the artist’s research in this region and of his efforts to compile endemic organic materials in collaboration with local agents. Seeds, leaves, stones, fossils, bones, sticks, soil and fragments of traditional gold and clay handicrafts form eight bodies of water where there is a predominance of geometric elements, especially the triangle — an ancient symbol of the mountain — and the rhombus, which are typical of Muisca cave paintings. Thus, Zamora develops a poetic tone in a heterogeneous body of work that incorporates various media, from photography and drawing to video and even several moving and static installations, made by gathering and recycling elements from the plant, mineral and animal kingdoms, with the frog exemplifying the latter.⁴ This animal is ubiquitous in the lives of the Muisca people, who see themselves as the children and guardians of water — and, by extension, of life itself — and even regard frogs as distant relatives due

4. En *La civilización chibcha* (1922), Miguel Triana estudia las relaciones entre la abstracción de la forma de la rana y algunos de los pictogramas muisca más utilizados, como el rombo. Tanto esta figura como la rana se tornan claves en esta serie de Zamora, en especial la llamada rana dorada, *Phyllobates terribilis*, el vertebrado más venenoso del mundo y ahora en peligro de extinción.

4. In *La civilización chibcha* (Escuela Tipográfica Salesiana: Bogotá, 1922), Miguel Triana studied the relationships between the abstraction of the frog shape and some of the Muisca people’s most frequently used pictograms, such as the rhombus. Both the rhombus and the frog are key elements in this series by Zamora, especially the species known as the golden dart frog (*Phyllobates terribilis*), the most poisonous vertebrate in the world, which is now threatened with extinction.

muy presente en la vida de los muisca, que se consideran a sí mismos hijos y guardianes del agua —y por ende, de la vida— y a las ranas incluso como parientes suyos por provenir del mismo elemento sagrado, el cual actúa como telón de fondo del proyecto.

Los títulos de las obras están escritos en *muysccubun*, la lengua muisca original, perteneciente a la familia de las lenguas chibcha, abolidas, como tantas otras, por Carlos III de España como medida de control sobre la población indígena. Y como nos suele gustar más recuperar que preservar, no será hasta 1991 cuando se apruebe su uso, en un momento en que paradójicamente ya se encontraba extinta. A esta lamentable prohibición se unía la del contacto de los muisca con el agua bajo pena de muerte, con el fin de asegurarse la colonia su total explotación. Este usufructo desmedido ya había tenido consecuencias devastadoras tanto desde el punto de vista medioambiental como en lo que afectaba a su estructura socioeconómica y cultural, como consecuencia de imponer al territorio el modelo agro cultural mediterráneo.

Las piezas contraponen así el valor espiritual del agua y el oro de la cultura prehispánica con el valor material y económico impuesto por la colonización española, al tiempo que plantean algunas de las complejidades ecológicas derivadas de esta. Félix Guattari, en *Les trois écologies*, propone un acercamiento transversal que aunaría registros subjetivos, sociales y medioambientales de la ecología, en una práctica “éticoestética”⁵. Por

to the belief that we all come from the same sacred element, which serves as the backdrop for this project.

The titles of Juan Zamora’s works are written in Muysccubun, the original Muisca language — one of several in the Chibcha language family — which was outlawed, like so many others, by King Charles III of Spain, in an attempt to control the indigenous population — because of our penchant for recovering rather than preserving, use of this tongue was not sanctioned until 1991, by which time it had paradoxically died out. To make matters worse, that regrettable prohibition was accompanied by an order forbidding the Muisca to have contact with water — under pain of death — to ensure the fullest possible exploitation of all of the colony’s resources; an abusive beneficial ownership that had disastrous consequences for both the environment and the indigenous socio-economic and cultural structure as a result of imposing the Mediterranean agro-cultural model on the territory.

Zamora’s pieces thus contrast the spiritual value of water and gold in pre-Columbian cultures with the material and economic values imposed by Spanish colonisation, while also addressing some of the ecological complications derived from that foreign invasion. In *The Three Ecologies*, Félix Guattari proposes a transversal approach, uniting the subjective, social and environmental aspects of ecology under the aegis of an “ethico-aesthetic” practice.⁵ I do not have enough room here to offer a detailed analysis of Zamora’s work in relation to the three ecologies suggested by Guattari — social, mental and environmental

cuestiones de espacio resulta imposible una lectura del trabajo de Zamora en conexión con las tres ecologías sugeridas por Guattari —social, mental y medioambiental—, pero es relevante mencionar esta tipología para contrastar la producción de este artista. En cualquier caso, Zamora abre paso hacia un acercamiento ecoestético no solamente a través de las problemáticas que propone con un planteamiento poliédrico, sino también a partir de un desarrollo consciente de la utilización de los recursos para la materialización de la obra artística, de una formalización que pone sobre la mesa el uso de los recursos y la sostenibilidad en el actual contexto de una crisis ecológica generalizada.

— but I feel a mention of this typology is relevant in order to compare and contrast Zamora’s output. In any event, Zamora points the way to an eco-aesthetic approach not only with the issues he presents from a multifaceted perspective, but also with his deliberate, conscientious use of resources to materialise the work of art, a formalisation that draws attention to the use of resources and sustainability in the current worldwide ecological crisis.

5. Félix Guattari [Les trois écologies, París, Galilée, 1989], *The Three Ecologies* (trad. Ian Pindar y Paul Sutton), Londres, The Athlone Press, 2000.

5. See Félix Guattari, *Les trois écologies* (Paris: Galilée, 1989). Eng. ed., *The Three Ecologies*, trans. Ian Pindar and Paul Sutton (London: The Athlone Press, 2000).

Cuerpos de agua

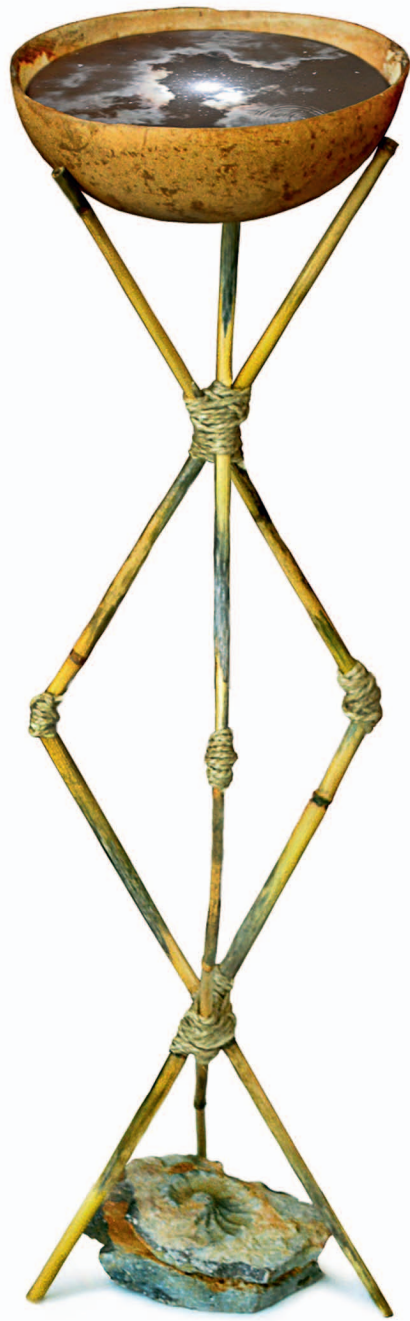
2016

Instalación	Installation
Vídeo	Video
fotografía	Photographs
dibujos	Drawings
Dimensiones variables	Dimensions variable

p.174 <i>Yba-sie</i> [Cuerpo de agua], 2015 Fotografía digital Dimensiones variables	p.174 <i>Yba-sie</i> [Body of water], 2015 Digital print Dimensions variable
p.175 <i>Quye</i> [Árbol/Planta/Monte], 2015 Dibujo sobre papel 24 cm x 17 cm	p.175 <i>Quye</i> [Tree/Plant/Woodland], 2015 Drawing on paper 17 × 24 cm
p.175 <i>Gua</i> [Montaña], 2015 Boceto de la escultura giratoria triangular compuesta por tres palos de agua rellenos de pequeños trozos de orfebería Muisca, semillas, piedras y otros sedimentos 100 cm x 100 cm x 10 cm	p.175 <i>Gua</i> [Mountain], 2015 Sketch of the revolving triangular sculpture consisting of three rainsticks filled with small pieces of Muisca precious metalwork, seeds, stones and other sediment 100 × 100 × 10 cm
p.176 <i>Tanucac zegu-que</i> [Creí que estaba lloviendo], 2015 Dibujo sobre papel 17 × 24 cm	p.176 <i>Tanucac zegu-que</i> [I thought it was raining], 2015 Drawing on paper 17 × 24 cm
p.176 <i>Iosua</i> [Renacuajo], 2015 Dibujo sobre papel 17 × 24 cm	p.176 <i>Iosua</i> [Tadpole], 2015 Drawing on paper 17 × 24 cm
p.177 <i>Xiuâ</i> [Laguna], 2016 Fotograma de vídeo en <i>loop</i>	p.177 <i>Xiuâ</i> [Lake], 2016 Looped video still
p.178 <i>Le-sua</i> [Alimento del sol], 2015 Instalación compuesta por tres palos de madera, cuerda, una piedra fósil y una videoproyección del sol sobre un cuenco totuma con chicha 50 x 12 x 12 cm	p.178 <i>Le-sua</i> [Sun food], 2015 Installation consisting of three wooden sticks, rope, a fossil stone and a video projection of the sun on a calabash bowl with <i>chicha</i> 50 × 12 × 12 cm
p.179 <i>Zefihistaza buchuansuca</i> [Tener alma], 2015 Dibujo sobre papel 40 x 28 cm	p.179 <i>Zefihistaza buchuansuca</i> [Having soul], 2015 Drawing on paper 40 × 28 cm







Fundación Montemadrid

Patronos

Trustees

Jesús Núñez Velázquez

Albert Boadella Oncins

María Luisa Basa Maldonado

Carmen Acedo Grande

Amalia Gómez Gómez

Miguel Zugaza Miranda

Julio Luis Martínez Martínez

Director General

Director

José Guirao Cabrera

La Casa Encendida

Directora

Director

Lucía Casani

Coordinadora de Cultura

Cultural Department Coordinator

Mónica Carroquino

Departamento de Exposiciones

Exhibitions Department Coordinación

Tania Pardo

Gestión y producción

Management and Production

María Nieto García

Vanessa Casas Calvo

Generación 2016

Jurado

Jury

Oscar Alonso Molina

Ellen Blumenstein

Manuel Segade

Exposición Exhibition

Comisario

Curator

Ignacio Cabrero

Artistas

Artists

Ignacio Bautista, Eva Fàbregas

Enric Farrés Duran, Jaume Ferrete

Núria Güell, Tamara Kuselman

Daniel Martín Corona, David Mutiloa

Julia Varela, Juan Zamora

Diseño y montaje

Design and assembly

Invervento

Seguro

Insurances

Mapfre

Catálogo Catalogue

Textos

Texts

Ignacio Cabrero, Ángel Calvo Ulloa, Juan Canela,

Mathieu Copeland, Juan Cruz, Blanca de la

Torre, Eloy Fernández Porta, Joana Hurtado

Matheu, Santiago López Petit, Pablo Llorca,

Manuel Segade

Diseño

Design

Jaime Narváez (member of LaTroupe)

Edición de textos en español

Spanish Text-Editing

Antonia Castaño

Edición de textos en inglés

English Text-Editing

Exilio Gráfico

Preimpresión

Pre-printing

LaTroupe

Traducción

Translation

Polisemia

Fotografía

Photography

Judd Foundation Archive (p. 13)

Roberto Ruíz (pp. 144–151)

Impresión

Printing

V.A. Impresores

ISBN: 978-84-608-5034-2

DEPÓSITO LEGAL: M-40319-2015

