# Generación 2019

# Proyectos de arte de la Fundación Montemadrid

Cristóbal
Sánchez Blesa

Director General
de la Fundación
Montemadrid

Un año más presentamos a los ganadores de nuestra convocatoria Generaciones, seleccionados entre más de cuatrocientos jóvenes artistas participantes. En la Fundación Montemadrid llevamos desde el año 2000 apoyando la creación contemporánea más joven a través de este proyecto, que toma cada año una fotografía del panorama artístico más actual.

En esta edición, como apunta el comisario, el teatro, o la teatralidad, aparecen de una forma u otra en las obras de los artistas seleccionados. La acción, a través de la performatividad, la instalación y el *happening* son una presencia común en el arte contemporáneo desde el siglo pasado que, a la vista de las obras seleccionadas por el jurado en esta edición, sigue plenamente vigente también en este siglo.

Así, encontramos en esta muestra obras con referencias que van desde la instalación de un teatro operístico hasta el grito universal proveniente del flamenco. Podemos contemplar obras que se inspiran en pabellones o ferias universales; esculturas con formas orgánicas que se mezclan con objetos cotidianos; u obras que reflexionan sobre la intimidad y la privacidad o sobre la utilización del cuerpo y las posturas corporales que ejercemos en relación al poder; así como otras que pretenden dar voz a lo íntimo y cotidiano.

Me gustaría expresar nuestro agradecimiento a los más de cuatrocientos artistas que presentaron sus proyectos a la convocatoria de este año y nuestra felicitación a los ocho artistas seleccionados: Saelia Aparicio (Valladolid, 1982) con *Prótesis para invertebrados*; Ana Barriga (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1984) con *El taller de las moscas*; Mario Espliego (Guadalajara, 1983) con *Gargantas cosidas, tobillos atados*; Ana Garcia-Pineda (Sabadell, Barcelona, 1982) con *Señores sentados haciendo rayas*; Ignacio García Sánchez (Madrid, 1987) con *Amaurot World's Fair*; Susanna Inglada (Banyeres del Penedès, Tarragona, 1983) con *Uñas y dientes*; Raisa Maudit (La Palma, Islas Canarias, 1986) con *Una pequeña serenata fallida* y Lucía P. Moreno (Basilea, Suiza, 1982) con *My Advice to Eva*.

Queremos también dar las gracias a los profesionales que han colaborado en la preselección: Selina Blasco, profesora de Teoría e Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, y Cristina Anglada y Neme Arranz, comisarias independientes. Por supuesto, también un reconocimiento especial a los miembros del jurado de esta edición, Susana Blas, comisaria independiente y redactora del programa "Metrópolis" de RTVE; Natxo Checa, comisario y director de la galería Zé dos Bois de Lisboa; y Octavio Zaya, comisario independiente y director de la revista *Atlántica* del Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM), por su labor e implicación en todo el proceso. Asimismo, mi especial gratitud a Ignacio Cabrero, quien desde hace años viene desarrollando la labor de comisario de esta muestra con especial entrega, así como a todos aquellos que han hecho posible que esta convocatoria sea realidad un año más.

*We are pleased to present the winners of our latest edition of Generaciones, chosen from the entries submitted by more than four hundred young artists. Fundación Montemadrid has been supporting young contemporary creation since the year 2000 through this project, which provides an annual snapshot of the current art scene.*

*As the curator points out, in one way or another all the works selected in this new edition contain an element of theatre, or theatricality. Actions, through performance, installations and happenings have been a common presence in contemporary art since the twentieth century and, as the works selected by the jury on this occasion show, they continue to resonate with twenty-first-century audiences.*

*The exhibited works contain references that range from the installation of an opera theatre to the universal deep cry of flamenco. There are works inspired by pavilions and world's fairs; sculptures that blend organic forms with everyday objects; pieces that invite us to reflect on intimacy and privacy or on the use of the body and the bodily postures we adopt in relation to power; and yet others that give a voice to the intimate and commonplace.*

*Our sincere thanks to the more than four hundred artists who entered the competition this year, and our congratulations to the eight artists selected: Saelia Aparicio (Valladolid, 1982) with* Prótesis para invertebrados*; Ana Barriga (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1984) with* El taller de las moscas*; Mario Espliego (Guadalajara, 1983) with* Gargantas cosidas, tobillos atados*; Ana Garcia-Pineda (Sabadell, Barcelona, 1982) with* Señores sentados haciendo rayas*; Ignacio García Sánchez (Madrid, 1987) with* Amaurot World's Fair*; Susanna Inglada (Banyeres del Penedès, Tarragona, 1983) with* Uñas y dientes*; Raisa Maudit (La Palma, Canary Islands, 1986) with* Una pequeña serenata fallida*; and Lucía P. Moreno (Basel, Switzerland, 1982) with* My Advice to Eva*.*

*I would also like to thank the professionals who assisted with the preliminary selection: Selina Blasco, lecturer in Art Theory and History at the Faculty of Fine Arts of the Universidad Complutense de Madrid, and the freelance curators Cristina Anglada and Neme Arranz. Naturally, I am particularly indebted to the jury members of this edition: Susana Blas, freelance curator and writer for the Spanish national television (RTVE) programme "Metrópolis"; Natxo Checa, curator and director of the gallery Zé dos Bois in Lisbon; and Octavio Zaya, freelance curator and editor of the magazine* Atlántica*, published by the Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM). My thanks to all three for their work and commitment throughout the process. Lastly, special thanks to Ignacio Cabrero for curating this exhibition over the years with such dedication, and my thanks as well to everyone who has helped to turn this project into reality once again.*

Cristóbal
Sánchez Blesa

Director General
of Fundación
Montemadrid

Índice

Contents

# Ignacio Cabrero

# ARRIBA EL TELÓN

# LET THE CURTAIN RISE

Los artistas del barroco pensaron que el mundo se había convertido en un enorme teatro donde cabían tanto la tragedia como la comedia. El "acontecimiento teatral" ha ido traspasando sus límites e introduciéndose en otras disciplinas, generando un lenguaje que convoca la mirada y la reflexión desde el campo artístico, hasta llegar a la radicalización de muchas propuestas actuales. Expandiendo el arte y la técnica a través de instalaciones en museos o salas de arte, los creadores invitan al espectador a participar en este enorme teatro, no sólo con la acción de mirar, de contemplar, sino incluso de ser mirado.

Pero *theatron* en griego no sólo significa ese lugar donde se es visto, y donde uno se hace ver, sino también ese lugar de encuentro, ese espacio vinculado a la idea de figurar, de estar expuesto, de mostrar y mostrarse, donde se invita a la participación del espectador, al encuentro de cuerpos en un determinado espacio y tiempo que posibilita un intercambio de emociones.

El teatro como acción, o acontecimiento, toma un nuevo sentido en el arte contemporáneo con la práctica de la instalación, pues, aunque la pieza artística pueda ser reproducida en distintos lugares, la instalación ofrece al espectador la posibilidad de vivir una experiencia única. Desde principios del siglo pasado, numerosos artistas han realizado obras vinculadas a lo teatral, no sólo por la importancia del texto o el protagonismo de la escenografía o el decorado, sino por la necesidad de incluir al espectador, al público, como parte de la obra, de la propia acción. Artistas vinculados al dadaísmo, el surrealismo o el futurismo mostraron ese vínculo entre lo teatral y la renovación estética que postulaban. Así, Antonin Artaud y Samuel Beckett recurrieron al cabaret y el *music-hall* como maneras de presentar el arte.

La irrupción del arte de "acción" y del arte participativo en obras de movimientos como Fluxus o el colectivo japonés Gutai hace que a partir de los años sesenta del siglo pasado la cuestión teatral sea una constante en el arte contemporáneo. La categoría de "teatral" se incluye en el debate artístico, permitiendo que lo narrativo y lo temporal se

*The artists of the Baroque believed that the world had become a huge theatre with room for both tragedy and comedy. The "theatrical event" has gradually spread beyond its boundaries and colonised other disciplines. In the field of art, it has generated a language that mobilises the gaze and reflection and has even led to the radicalisation of many contemporary proposals. By expanding art and technique through installations in museums and art galleries, creators invite viewers to take part in this huge theatre, not only by looking and contemplating but even by being looked at.*

*The word* theatron *in Greek does not only define the place where one is seen, and where one goes to be seen. It also defines a place of gathering, a space associated with the idea of appearing, of being on display, of showing oneself, where viewers are invited to participate, to gather with other bodies in a specific place and time in order to share emotions.*

*Theatre as action or event takes on a new meaning in contemporary art with the practice of installations: while an artwork can be reproduced in different places, an installation offers viewers the chance to live a unique experience. Since the beginning of the twentieth century, numerous artists have created works linked to theatricality, not only because of the importance of the text or the prominence of the setting or props, but because of the need to include the viewers, the audience, as part of the work, as part of the actual action. Dadaist, surrealist and futurist artists highlighted this link between the theatrical event and the innovative aesthetic they advocated. For example, Antonin Artaud and Samuel Beckett used cabaret and the music hall as vehicles for presenting art.*

*The irruption in the 1960s of "action" and participatory art in works by movements such as Fluxus and the Japanese collective Gutai turned this theatricality into a constant feature of contemporary art. The "theatrical" has become a category of the art debate, introducing narrative and temporality into artworks and artistic experiences, as well as active public participation. The visual arts have embraced this aspect of extended theatricality emphasising the role of the body, with its experiences and the marks it leaves, to cre-*

incorporen a las obras y experiencias artísticas, así como la participación activa del espectador. Las artes visuales incluyen ese aspecto de teatralidad expandida, dando protagonismo al cuerpo, con sus experiencias y huellas, para formalizar una obra abierta. Este diálogo constante entre el lenguaje teatral y las artes visuales más tradicionales provocó una transformación e hizo surgir prácticas que se formalizaron a modo de *happenings* e instalaciones, en definitiva, en nuevos modos de abordar la teatralidad y lo performativo.

Los *happenings* entendidos como vivencias, sin comienzo ni fin, sin estructura, provocaron espacios abiertos y fluidos propios del arte efímero. A diferencia del *ready-made*, éstos no utilizan un objeto cualquiera, sino acontecimientos, hechos, para hacer participar con la mirada, con el cuerpo, a un número importante de personas que, de alguna manera, colaboran en la propia creación y el desarrollo del acontecimiento artístico. Las *performances* lograron esa relación directa entre el arte y el artista a través de una cierta puesta en escena, incluso de un guion, acercándose más al espacio y la situación teatral. Asimismo, a través de la instalación, los artistas utilizan directamente el espacio de exposición, incorporando cualquier medio posible para crear una experiencia conceptual en el ambiente.

Con la irrupción de esta nueva formalización de las obras de arte, dotadas de esa cualidad teatral y de proximidad al espectador, de alguna manera se abandona la idea de transmisión de lo esencial y transcendente que debía formar parte de toda obra de arte, fomentando un arte que implica directamente al espectador, sin ninguna intención de abstraerlo, sino todo lo contrario, con el objetivo de reafirmarlo en este mundo terrenal. Desde entonces, la teatralidad ha sido una de las características más relevantes del arte contemporáneo, cuya práctica incluye una multiplicidad de referencias culturales, políticas y sociales que apelan tanto

*ate open works. This constant dialogue between the theatrical language and the more traditional visual arts prompted a transformation and the emergence of practices that adopted the form of happenings and installations—in short, new ways of approaching theatricality and performance.*

*Happenings—understood as experiences with neither beginning nor end and with no structure—gave rise to open, fluid spaces that lent themselves to ephemeral art. Whereas ready-mades use objects, happenings use events, facts, to engage the visual and physical participation of a sizeable group of people that collaborate, up to a point, in the actual creation and development of the artistic event. Performances have achieved this direct relationship between art and artist through a certain staging, even a script, embracing the space and the theatrical situation more closely. In the same way, installations enable artists to use the exhibition space more directly by introducing any medium they choose to create a conceptual experience in the setting.*

*The irruption of this new formalisation of artworks, with its inherent theatrical quality and proximity to viewers, meant that artists tended to abandon the idea of conveying the essential, transcendental aspects that used to be part of every artwork, encouraging instead a type of art that involved viewers directly, not searching for abstraction, but quite the opposite: with the aim of reaffirming their presence in this earthly world. Since then, theatricality has been one of the most salient characteristics of contemporary art, and its practice includes multiple cultural, political and social references that appeal both to emotion and reflection, to sensorial experience and analytical gaze.*

+++

*The project by Raisa Maudit (La Palma, Canary Islands, 1986),* Una pequeña serenata fallida *[A Small Failed Serenade] is an installation in what the artist describes as a "trans-liminal and poly-temporal space that acts as a catalyst for using the dimensions of reality to contact Wolfgang Amadeus Mozart". It is presented as an operatic setting, a limbic place that juxtaposes the funerary monument dedicated*

a la emoción como a la reflexión, tanto a la sensorialidad como a la mirada analítica.

+++

El proyecto de Raisa Maudit (La Palma, Islas Canarias, 1986), *Una pequeña serenata fallida*, es una instalación ubicada, según explica la propia artista, "en un espacio transliminal y politemporal que funciona como elemento catalizador para ponerse en contacto, a través de las dimensiones de lo real, con Wolfgang Amadeus Mozart". El proyecto se presenta como un escenario operístico, un lugar límbico que juega a señalar tanto el monumento mortuorio dedicado al famoso compositor —situado en el cementerio vienés de St. Marx y convertido hoy en día en atracción turística— como una tumba comunitaria en la que se supone fue enterrado Mozart, pues en realidad se desconoce su paradero actual.

La instalación funciona como un espacio de invocación —a través de métodos de trance y de práctica mediúmnica— con referencias a otros músicos, como Britney Spears, y a directores de orquesta como Teodor Currentzis. El objetivo es contactar con otras dimensiones al tiempo que se invita al espectador a habitar el lugar, utilizando el césped para la lectura. Maudit nos propone reflexionar sobre el error, sobre la imposibilidad del éxito y la fragilidad de lo real, pues el proyecto "parte de la premisa de su propio fracaso para atravesar la construcción histórica de la identidad de Mozart como artista y su instrumentalización para sostener una cultura *mainstream* del éxito que nunca se produjo en realidad".

Al artista Mario Espliego (Guadalajara, 1983) le interesan aquellas memorias represaliadas u olvidadas que no disponen de monumentos pero que han logrado sobrevivir sin la palabra, transmitiéndose a través del cuerpo y la escenificación como herramienta de lucha y transmisión cultural. Desde la capoeira brasileña hasta la práctica del *voguing*, el cuerpo resiste y lucha a través del teatro y el baile. Así, el lugar de memoria de esos sonidos ancestrales, o más bien "quejíos", radica en el cuerpo, en toda esa fibra corporal

*to the famous composer, situated in the St. Marx cemetery in Vienna and now a tourist attraction, with a communal grave where Mozart is thought to be buried, although no one actually knows his whereabouts today.*

*Using trance and mediumistic methods, the installation operates as a space of invocation with references to other musicians, such as Britney Spears, and orchestra conductors like Teodor Currentzis. The aim is to make contact with other dimensions while inviting the viewer to occupy the space, to sit on the lawn and experience the work from that perspective. Maudit asks us to think about error, about the impossibility of success and the fragility of reality, as the project "is based on the premise of her own failure to navigate the historical construction of Mozart's identity as an artist and the exploitation of his figure to uphold a mainstream culture of success that never actually took place".*

*The artist Mario Espliego (Guadalajara, Spain, 1983) is interested in the punished or forgotten memories that have no monuments but have managed to survive wordlessly, passed down to us through the body and theatrical presentation as tools of advocacy and cultural transmission. From Brazilian capoeira to "voguing", the body uses theatre and dance to resist and fight. The memory of those ancestral sounds, or rather those "quejíos" [lamentations], resides inside the body, deep in those fibres where whispers and cries resist rigid logocentric thought.*

Gargantas cosidas tobillos atados *[Stitched Throats, Tied Ankles] examines memory from the perspective of flamenco, as a place of transition beyond the confines of language, in search of that thin voice liberated from rules, in a quest for that forgotten echo which reverberates through every culture. A sculpture that harks back to the very depths of an amorphous body, from which a universal cry rises up, a remote expression, "a 'quejío' from the innermost core". And there is no better tool to present that universal cry, that piercing sound, than flamenco, that oral and corporal language that has endured and come down to us through the ages.*

donde los susurros y los gritos se resisten al rígido pensamiento logocéntrico.

*Gargantas cosidas, tobillos atados* investiga a partir del flamenco como lugar de transición de la memoria, más allá de la prisión que supone el lenguaje, en busca de ese hilo de voz liberada de las reglas, de ese eco olvidado que atraviesa todas las culturas. Una escultura nos remite a las entrañas de un cuerpo amorfo, del que sale un grito universal, una expresión remota, un "quejío desde lo más profundo". Y nada mejor para escenificar ese grito universal, ese sonido desgarrado, que el flamenco como lenguaje oral y corporal que ha perdurado y se transmite por los siglos de los siglos.

De cómo se escenifica la historia, de su construcción y narración desde el arte o el mundo académico, exponiendo objetos culturales con el fin de expandir el mundo al que pertenecen, nos habla el proyecto de Ignacio García Sánchez (Madrid, 1987). Inspirado en ese modelo de exposición, o más bien de puesta en escena, al que nos tienen acostumbrados las ferias y exposiciones universales, el artista nos presenta una serie de imágenes y objetos que parecen pertenecer a una cultura diferente junto a un texto que nos resulta familiar pero que nos es imposible comprender.

El proyecto *Amaurot World's Fair* [Exposición Universal de Amaurota] no pretende mostrar la celebración de nada ni tampoco ensalzar ninguna realidad, sino más bien proyectar la realidad paralela de una utopía ambigua utilizando una puesta en escena inspirada en pabellones y ferias universales que parecen legitimar ideas utópicas sobre futuros maravillosos.

Los dibujos y las esculturas que presenta Saelia Aparicio (Valladolid, 1982) también se encuentran en una atmósfera extraña. En la instalación *Prótesis para invertebrados*, la sensación de pulcritud se ve acentuada por un tremendo olor a "limpio". En realidad, se trata de un entorno extraño, casi alienígena, pero al mismo tiempo cercano; un ambiente donde el olor, la temperatura y la humedad relativa hacen que la información que recibe el espectador no sea sólo visual, estimulando también sus otros

*How history is dramatised, how it is constructed and narrated through art and academia, exhibiting cultural objects to expand the world to which they belong, are the themes explored by Ignacio García Sánchez (Madrid, 1987). Inspired by that model of exhibition—or rather staging—that we have become accustomed to seeing at world's fairs and international expositions, the artist presents us with images and objets that look like they belong to a different culture, accompanied by a text that seems familiar but which we can't understand.*

*The aim of* Amaurot World's Fair *is not to demonstrate the celebration of anything or to extol the virtues of a particular reality, but rather to project a parallel reality, an ambiguous utopia, using staging effects inspired by the pavilions and great international exhibitions that seem to legitimise utopian ideas about marvellous futures.*

*The drawings and sculptures presented by Saelia Aparicio (Valladolid, 1982) also inhabit a strange atmosphere. In the installation* Prótesis para invertebrados *[Prosthetics for Invertebrates], a sensation of pulchritude is accentuated by an all-pervading smell of "cleanliness". In fact, it is a strange setting, almost alien yet at the same time familiar; an environment in which the smell, temperature and relative humidity allow the viewer to access information that is not only visual, as it also stimulates their other senses and affects the parts of the brain associated with memory and emotions.*

*In Aparacio's staging, sculptures with organic forms blend with everyday objects to remind us that nature is not something separate from society and that our obsession with purity and cleanliness is an expression of our fear of decomposition and death which is also leading to an uncontrollable destruction of our environment.*

*Lucía P. Moreno (Basel, Switzerland, 1982) presents another type of equally theatrical atmosphere: that of the dramatized culture of success, that cloud in which we find ourselves and which, as the artist rightly says, "we have created out of statistics, social media, data and the distribution of information whose virtual environments have generated this new quantified self". More scenarios in which to act, in which to see and be seen through multiple cameras and*

sentidos y afectando a las partes del cerebro ligadas a la memoria y a las emociones.

En la puesta en escena de Aparicio, esculturas con formas orgánicas se mezclan con objetos cotidianos para recordarnos que la naturaleza no es algo ajeno a nuestra sociedad y que nuestra obsesión por la pureza y la limpieza no sólo es una manifestación de nuestro temor a la descomposición, a la muerte, sino que, al mismo tiempo, nos lleva a una incontrolable destrucción de nuestro entorno.

Lucía P. Moreno (Basilea, Suiza, 1982) muestra otro tipo de atmósfera igualmente teatralizada: esa cultura del éxito escenificado, esa nube en la que nos encontramos y que, como bien dice la artista, "hemos creado a base de estadísticas, redes sociales, datos y distribución de información cuyos entornos virtuales han generado ese nuevo yo cuantificado". Un aumento de los escenarios donde actuar, en los que mirar y dejarse ver a través de múltiples cámaras y espacios públicos de libre acceso, contribuyendo a esa "democratización" de lo teatral.

*My Advice to Eva* es una instalación a partir de un conjunto de piezas, vídeos, esculturas y dibujos que plantea cómo entendemos hoy en día la intimidad y la privacidad y cómo éstas se construyen para ser proyectadas. La nueva sociedad del espectáculo está configurada por el constante consumo de la intimidad, dando lugar a un nuevo estado de existencia teatralizado, o más bien transteatralizado, y expuesto continuamente a los demás, que viven y experimentan en directo nuestros triunfos y fracasos a través de las redes sociales. Una construcción social que, mediante la constante exposición y el afán de comparación, nos lleva a un nuevo orden de representación social: la teatralización total de la experiencia, abocada a la insatisfacción y al fracaso.

*Uñas y dientes*, de Susanna Inglada (Banyeres del Penedès, Tarragona, 1983), es un proyecto de dibujo expandido, o instalación, a base de dibujos de características líricas y misteriosas que parten también de lo teatral, especialmente de la utilización del cuerpo y las posturas corporales que ejercemos en relación al poder, en contraposición a la piel y su sensibilidad. La obra alude al libro de

*open-access public spaces, contributing to the "democratisation" of the theatrical.*

My Advice to Eva *is an installation based on a collection of pieces, videos, sculptures and drawings that examines our modern understanding of intimacy and privacy, and how these are constructed to be projected. The new society of the spectacle is founded on the never-ending consumption of intimacy, giving rise to a new staged—or rather, trans-staged—state of existence, constantly displayed to others, who live and experience our triumphs and failures in real time through social media. A social construction which, through constant exhibition and an obsession with comparisons, leads us to a new order of social representation: the dramatization of our entire experience, which is doomed to dissatisfaction and failure.*

Uñas y dientes *[Nails and Teeth], by Susanna Inglada (Banyeres del Penedès, Tarragona, 1983), is a project of expanded drawing, or an installation based on drawings with lyrical and mysterious characteristics that are also rooted in theatricality, in particular in the use of the body and the bodily postures we exercise in relation to power, as opposed to the skin and its sensitivity. The work references Elias Canetti's book* Crowds and Power, *in which the author discusses different types of "crowds" and the strategies of power and control that political leaders use to direct them.*

*Taking as her starting point the human body and its relations, as posited by Canetti, the artist transforms the exhibition space into a fictitious, theatrical landscape with an open, fragmented narrative that invites the viewer to enter into a space of representation that explores physical, psychological, political and sociological issues associated with the constant dramatisation that has occurred throughout history in every multitudinous demonstration or gathering.*

*The desire to address viewers, to engage their participation, is also evident in the works by Ana Barriga (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1984), excessively "painted" paintings in which painted figures and objects, as Luis Gordillo rightly says in this catalogue, "demonstrate an object-based intention, a desire to be more than flat elements, to be volumes in space, to progress from two to*

Elias Canetti *Masa y poder*, donde el autor nos habla de los tipos de "masa" y las estrategias de poder y control utilizadas por los líderes políticos para dirigir a dichas masas.

Partiendo de las relaciones que plantea Canetti sobre el cuerpo humano, la artista transforma el espacio expositivo en un paisaje teatralizado ficticio, con una narración abierta y fragmentada, que invita a adentrarse en un espacio de representación que plantea cuestiones físicas, psicológicas, políticas y sociológicas relacionadas con la teatralización constante que se ha dado a lo largo de la historia en todas las manifestaciones o concentraciones multitudinarias.

El deseo de abordar al espectador, de hacerle partícipe, también es evidente en las obras de Ana Barriga (Jerez de la Frontera, Cádiz, 1984), pinturas excesivamente pintadas donde los personajes y objetos pintados, como bien dice Luis Gordillo en este mismo catálogo, "demuestran esa vocación objetual, ese deseo de ser más que objetos planos, de ser bultos en el espacio, de pasar de las dos a las tres dimensiones". Para ello la artista utiliza el esmalte, que dota de materialidad a la obra, de tal manera que sus personajes u objetos salen del cuadro para escenificarnos ese altar vibratorio del que hablaba Artaud en su ensayo *El teatro y su doble*, transmitiéndonos unas fuerzas cósmicas divinas donde el espacio se convierte "en cuarzo mágico, donde la percepción humana se acalora en una luz trascendente".

Esa magia de los objetos que la artista pone en escena en su proyecto *El taller de las moscas* alude a los gabinetes de maravillas que en otro tiempo poseían los monarcas y los nobles. En este caso, el poder radica en el juego de los envoltorios, a modo de cofres, de los objetos cotidianos seleccionados por la artista, que incitan al espectador a adivinar qué guardan en su interior.

La artista Ana Garcia-Pineda (Sabadell, Barcelona, 1982) nos muestra, mediante una instalación de vídeo, ciertos límites que de alguna forma configuran y trazan nuestra historia. Ése es el caso de las rayas, que configuran barreras defensivas y fronteras que nos dividen, en la escena imaginaria de unos *Señores*

*three dimensions". To achieve this, the artist uses enamel, which lends the work such a degree of materiality that her figures and objects seem to step out of the picture and present us with that vibratory altar that Artaud talks about in his essay,* The Theatre and Its Double*, conveying a series of divine cosmic forces in which the space becomes "magical quartz, where human perception is heated in a transcendent light".*

*That magical quality of the objects which the artist presents in her project* El taller de las moscas *[The Fly Factory] references the cabinets of wonders that monarchs and nobles of the past possessed. In this case, the power resides in the chest-like receptacles which the artist has chosen for everyday objects, which prompt the viewer to try and guess what is inside them.*

*The artist Ana Garcia-Pineda (Sabadell, Barcelona, 1982) uses a video installation to highlight certain limits which shape and write our history one way or another. Such is the case of the lines that create defensive barriers and borders to divide us in the imaginary setting of* Señores sentados haciendo rayas *[Seated Men Making Lines]. The same is true of those other lines or stripes that have been used to mark, or disguise, the "convicts and heretics" that have crossed them.*

*Garcia-Pineda's project interweaves data and historical anecdotes, providing a voice for the intimate, the mundane, in order to challenge everything we take for granted or consider to be set in stone. In short, she tries to break through those limits, which even language imposes on us, by using drawings and "lines" to dramatize and question the version of history that we have been told.*

+++

*Like a "Coney Island of the Mind",[1] these eight artists stage different kinds of paradises, utopias and parallel realities, fictitious landscapes in which organic forms, prosthetics, inner bodies, lamentations and whispers serve to contribute to the spectacle of art: devices employed by world's fairs to present utopian ideas, cabinets of wonders, curiosities, wondrous objects, actions that invoke artists of the past...*

*Experience, sensibility, the theatrical: expanded drawing, expanded painting, sculptural ob-*

*sentados haciendo rayas*. O de esas otras rayas que han servido para señalar, o disfrazar, a los "presos y herejes" que las han traspasado.

El proyecto de Garcia-Pineda entrelaza datos y anécdotas históricas, dando voz a lo íntimo, a lo cotidiano, para cuestionar todo aquello que damos por hecho o se considera inamovible. Intenta, en definitiva, traspasar esos límites, que incluso el propio lenguaje nos impone, a través de dibujos y "rayas" que escenifican y cuestionan la versión de la historia que nos han contado.

+++

Al modo de un "Coney Island de nuestra Mente"[1], estos ocho artistas llevan a escena "paraísos distintos", utopías o realidades paralelas, paisajes ficticios donde formas orgánicas, prótesis, cuerpos interiores, gritos o susurros sirven para contribuir al espectáculo del arte: dispositivos de exposiciones universales para presentar ideas utópicas, gabinetes de maravillas, curiosidades, objetos maravillosos, acciones que invocan artistas del pasado...

La experiencia, lo sensitivo, lo teatral: dibujo expandido, pintura expandida, objetos escultóricos, instalaciones expandidas, quejíos e interjecciones, expresiones remotas... La formalización de las obras no sólo se ha "expandido", sino que es teatralizada con el fin de atrapar al espectador y hacerle participar con todos sus sentidos: olores, sonidos, imágenes, formas orgánicas, texturas, tejidos, invocaciones... El espectador se convierte en un actor más de las obras en un gran teatro que es fruto de "las fuentes de la imaginación".

*jects, expanded installations, "quejíos" and interjections, remote expressions... The formalisation of the works has not only been "expanded" but also dramatized in order to lure the viewers and engage their participation with all their senses: smells, sounds, images, organic forms, textures, fabrics, invocations... The viewer becomes another actor in the works, staged in the great theatre that is the fruit of the "fountains of imagination".*

1.
No como Dante
Al descubrir una comedia
Sobre las vertientes del cielo.
Yo pintaría un Paraíso
distinto
donde la gente estará
desnuda
como siempre están
en escenas así
porque se supone que es
un retrato de sus almas
pero no habría ángeles ansiosos contándoles
que el cielo es
el retrato perfecto de
una monarquía
y no habría fuego ardiendo
en las bocas infernales de
abajo
donde podía haber caído
ni ningún altar en el cielo
excepto
las fuentes de la imaginación.

"Poema XII", en Lawrence Ferlinghetti, *Un Coney Island de la mente*, Madrid, Hiperión, 1981.

*1.*
*Not like Dante*
*discovering a commedia*
*upon the slopes of heaven.*
*I would paint a different kind*
*of Paradiso*
*in which the people*
*would be naked*
*as they always are*
*in scenes like that*
*because it is supposed to be*
*a painting of their souls*
*but there would be no anxious angels telling them*
*how heaven is*
*the perfect picture of*
*a monarchy*
*and there would be no*
*fires burning*
*in the hellish holes below*
*in which I might have stepped*
*nor any altars in the sky*
*except*
*fountains of imagination.*

*"Poem XII", in Lawrence Ferlinghetti,* A Coney Island of the Mind*: Poems (New York: New Directions Books, 1958).*

# Saelia Aparicio

*Prótesis para invertebrados* [Prosthetics for Invertebrates], 2018. Instalación / *Installation*. Objetos escultóricos y dibujos sobre pared / *Sculpted objects and wall paintings*. Dimensiones variables / *Dimensions variable*

# Prótesis para invertebrados

BIO Valladolid, 1982

Vive en una isla secreta en Londres
*Lives on a secret island in London*

# Saelia Aparicio

Saelia Aparicio se graduó en Escultura en el Royal College of Art de Londres en 2015. Actualmente está representada por la galería Belmacz de Londres y colabora con Sans Titre 2016, un espacio nómada de proyectos con sede en París. Entre sus exposiciones individuales destacan *Cadena atrófica* (Murcia, 2018, en colaboración con la diseñadora Attua, de Silo Studio), *Your Consequences Have Actions* (The Tetley, Leeds, Reino Unido, 2017), *Peaks & Troughs* (Turf Projects, Londres, 2017), *Burning with Joy* (ASC Gallery, Londres, 2016) y *Espeleología epidérmica* (DA2, Salamanca, 2015). Ha participado en exposiciones colectivas como *Bloomberg New Contemporaries* (Bluecoat, Liverpool, e ICA, Londres, 2016), *Retour sur Mulholland Drive* (La Panacée, Montpellier, Francia, 2017, comisariada por Nicolas Bourriaud) y *A Mysterical Day* (Serpentine Galleries, Londres, 2016, comisariada por Tai Shani). En 2016 fue artista residente en SeMA NANJI (parte del Museo de Arte de Seúl, en Corea del Sur). En 2017 recibió el premio Workweek, otorgado por Artquest, y obtuvo la beca concedida por New Contemporaries' Studio Bursary with Sarabande: The Lee Alexander McQueen Foundation, donde presentará su exposición individual *Smudging Gooey Air*.

*Saelia Aparicio graduated in Sculpture at London's Royal College of Art in 2015. She is currently represented by Belmacz in London and collaborates with Sans Titre 2016, a nomadic project space based in Paris. Some of her solo shows include* Cadena atrófica *(Murcia, 2018, in collaboration with the designer Attua, from Silo Studio),* Your Consequences Have Actions *(The Tetley, Leeds, United Kingdom, 2017),* Peaks & Troughs *(Turf Projects, London, 2017),* Burning with Joy *(ASC Gallery, London, 2016), and* Espeleología epidérmica *(DA2, Salamanca, 2015). She has also shown work in the group shows* Bloomberg New Contemporaries *(Bluecoat, Liverpool, and ICA, London, 2016),* Retour sur Mulholland Drive *(La Panacée, Montpellier, France, 2017, curated by Nicolas Bourriaud), and* A Mysterical Day *(Serpentine Galleries, London, 2016, curated by Tai Shani). In 2016 she was a resident at SeMA NANJI (part of the Seoul Museum of Art in South Korea) and in 2017 she received the Workweek Prize, awarded by Artquest, and was the recipient of the New Contemporaries' Studio Bursary with Sarabande: The Lee Alexander McQueen Foundation, where she will show her solo exhibition* Smudging Gooey Air.

# UNA CONVERSACIÓN ENTRE

# A CONVERSATION BETWEEN

## Saelia Aparicio & Juliette Desorgues

**JD** En tu obra se explora a menudo el cuerpo, pero el tipo de cuerpo que representas, tanto en esculturas como en dibujos, es siempre híbrido, parte humano y parte animal de otro mundo; o tal vez, de alguna manera, no sea ni lo uno ni lo otro. Son seres que parecen flotar en una existencia intersticial, tanto en lo físico como en lo temporal; proceden de un mundo de ficción y, sin embargo, poseen todos los tropos de la cultura contemporánea. Con frecuencia se representan por partes: un brazo, una pierna, una cabeza... ¿Qué aspecto de esta parcialidad te interesa? ¿Eso es algo que has tenido en mente al realizar esta nueva obra?

**SA** La instalación, que he llamado *Prótesis para invertebrados*, estará poblada por híbridos de órganos internos humanos, babosas de mar, prótesis humanas y objetos cotidianos que las corrientes han desplazado hasta el fondo del mar. De hecho, el proyecto surgió cuando me topé con el trabajo de un científico que había estudiado las profundidades del océano, en concreto la fosa de las Marianas. La cuestión es que descubrió unos niveles de contaminación increíblemente altos en las aguas abisales; mucho más de lo que cabría esperar. Este hallazgo me pareció fascinante, pues me interesa la idea del impacto incontrolable de la actividad humana en la naturaleza. Siempre me han atraído las facetas de lo desconocido que escapan al pensamiento y a la actividad de los humanos, lo desconocido que ocurre dentro de

**JD** *Your work often explores the body, and yet the type of body you depict, either through sculptures or drawings, is always a hybrid one, part human and part otherworldly animal, or perhaps neither in some sense. These beings seem to hover in an interstitial existence, both physically and in time—they are drawn from a fictional world and yet possess all the tropes of contemporary culture. They are often represented in parts: an arm, a leg or a head. What interests you about this partiality? And is this something you were thinking of when you created this new work?*

**SA** *The installation, which I have called* Prosthetics for Invertebrates*, will be populated by hybrids of internal human organs, sea slugs, human prosthetics and everyday objects that have drifted to the bottom of the sea. Indeed, the project emerged after I came across the work of a scientist who had been studying the depths of the ocean, namely the Mariana Trench. He discovered incredible high levels of pollution in the abyssal waters: much more than had previously been expected. I found this discovery quite fascinating. I am interested in the idea of the uncontrollable impact of human activity on nature. I have always been drawn to areas of the unknown that are unfathomed by human thinking and activity: the unknown happening in the unknown, undermining neo-capitalist society's cult of progress. The further the body is from idioms of the white, male, healthy, wealthy, educated and heteronormative, the less empathy and con-*

lo desconocido, minando el culto al progreso de la sociedad neocapitalista. Cuanto más se aleja el cuerpo del lenguaje del paradigma "blanco, hombre, sano, rico, educado y heteronormativo", menos empatía y consideración despierta. Y lo mismo sucede con otras especies. Los seres híbridos de otro mundo que pueblan mi obra emergen de algún modo de mi interés por esta idea.

JD Me interesa el hecho de que los cuerpos que representas se encuentren en un proceso de envejecimiento y deterioro. ¿Por qué te atraen artísticamente esos estados?

SA En mis creaciones, esos procesos nacen de mi interés por la obra de Julia Kristeva, en concreto por sus textos sobre la noción de lo "abyecto", que subyace en la instalación de La Casa Encendida. Como humanos, sentimos asco cuando nos enfrentamos a estados de depravación y horror. Estas reacciones físicas y emocionales son —como explica Kristeva— una manera de distinguirnos de los animales y de protegernos de la inevitabilidad de la muerte. No obstante, a mí me interesan mucho esos estados en sí mismos. El cuerpo humano está en un estado constante de transformación, sucumbiendo y evolucionando como consecuencia de numerosos procesos orgánicos que incluyen el deterioro, la descomposición y la fermentación. Estos procesos, impulsados por diversos tipos de bacterias, tienen un poderoso efecto en nosotros, tanto fisiológico como psicológico, aunque a menudo estén lejos de nuestra conciencia cotidiana. Existen dentro de nuestros cuerpos, bajo varias capas de grasa, de piel, de huesos, en nuestros misteriosos interiores, pero a menudo se ven como algo negativo, pues se asocian con la enfermedad y la mala salud, aunque en realidad nuestros cuerpos no podrían funcionar sin ellos.

Como sociedad, estamos obsesionados por la limpieza. Los productos antibacterianos se publicitan como garantía de una vida saludable, cuando lo cierto es que su consumo está debilitando nuestros sistemas inmunológicos. En mi obra los considero



*sideration there is. This also applies to other species. The hybrid, otherworldly beings that populate my work somehow emerge from my interest in this idea.*

JD *I am interested in how the bodies you depict are in a process of ageing and decaying. What draws you to such states in your work?*

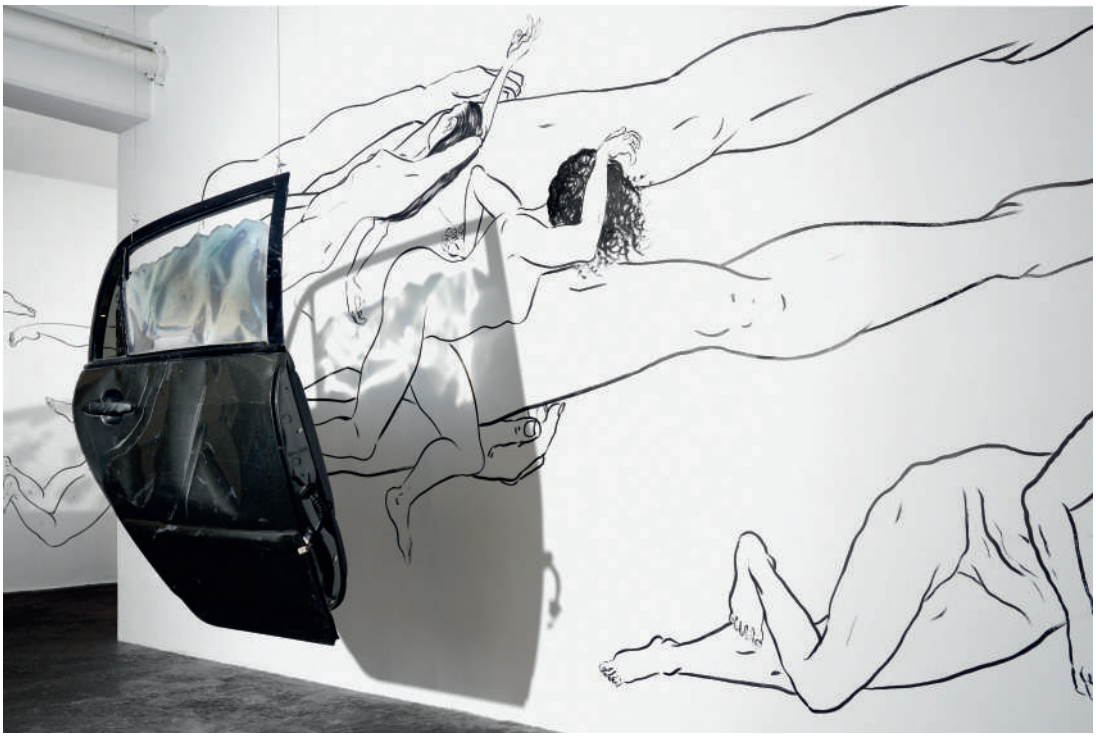
SA *Indeed, these processes in my work are rooted in my interest in the work of Julia Kristeva, particularly in her writings on the notion of the "abject", which underlies the installation at La Casa Encendida. As humans we feel disgust when faced with states of depravity and horror. Such emotional and physical reactions are—Kristeva explains—a means for us to distinguish ourselves from animals and guard ourselves against the inevitability of death. I am, however, very interested in these very states. The human body itself is in a constant state of transformation, succumbing to and evolving through numerous organic processes that also encompass decay, decomposition and fermentation. These processes, which are fuelled by various forms of bacteria, have a strong impact on us, both physiologically and psychologically, yet they are often removed from our daily conscience. They exist within our bodies, underneath layers of fat, skin and bones, within our mysterious interiors, but are often viewed in a negative way. They are associated with disease and ill-health when in reality our bodies wouldn't function without them.*

*As a society, we are obsessed with cleanliness. Antibacterial products are advertised as a guarantee for a healthy life when the truth is that their consumption is making our immune systems weaker. Through my work I consider them as part of a process or cycle, and not just as an end or starting point. This obsession with cleanliness is tied to our fear of death and negative emotions, and how that translates into other moral qualities, such as purity or respectability.*

JD *Interestingly, there is a paradoxical playfulness that also underpins your work. The bodies are fragmented and decaying, yet there is a certain lightness in the way you depict them:*

Cortesía de la artista y Belmacz Gallery / Courtesy of the artist and Belmacz Gallery

*Anatomía del placer*. Vista de la exposición *Peaks & Troughs*,
Turf Projects, Londres, 2017
Pleasure Anatomy. *Installation view of the exhibition* Peaks & Troughs,
*Turf Projects, London, 2017*



Foto/*Photo*: Lua Ribeira

*Looking from an Angle*. Vista de la exposición *Burning with Joy*,
ASC Gallery, Londres, 2016
Looking from an Angle. *Installation view of the exhibition* Burning with Joy,
*ASC Gallery, London, 2016*

como parte de un proceso, de un ciclo, no sólo como un final o un punto de partida. Esta obsesión por la limpieza está vinculada a nuestro miedo a la muerte y a las emociones negativas, así como al modo en que esto se traduce en otras cualidades morales, como la pureza o la respetabilidad.

JD Paradójicamente, tu obra también está impregnada por un carácter juguetón. Sí, los cuerpos están fragmentados y se deterioran, pero hay cierta ligereza en tu manera de representarlos: los colores intensos, los materiales blandos y los contornos que los modelan, como ocurre por ejemplo en tus dibujos. ¿Qué aspecto del humor te interesa como forma de expresión?

SA En el conjunto de mi obra creo distintas dimensiones en las que se desarrollan de diversas maneras múltiples convenciones. En esta exposición, la obra reflexiona sobre el impacto humano en la naturaleza en la era antropocéntrica y sobre cómo las sustancias contaminantes afectan a los distintos organismos. También me interesa la diversidad de formas, ya sean sintéticas u orgánicas, y la posibilidad de desdibujar los límites entre lo que la sociedad considera malo o bueno para el medioambiente y para nuestros cuerpos. Como respuesta a este contexto, suelo adoptar actitudes hiperenérgicas y descaradas, pero conservando siempre un tono melancólico más oscuro.

Cuando trabajo, tengo en cuenta la semántica de los materiales que utilizo, así como ideas preexistentes, e intento combinar al menos dos conceptos antagónicos y someterlos a las convenciones del lenguaje. Suelo trabajar con objetos cotidianos blandos, como moldes, bolsas, zapatos, globos o guantes, que después retuerzo. Las formas quedan atrapadas en un espacio intermedio, asemejándose a emoticonos, a órganos o extremidades distorsionados. Se vuelven amorfas y cobran vida propia, una vida que es a la vez atormentada y traviesa. Es interesante pero también asqueroso, Así, la obra queda integrada en un humor negro y absurdo pero también esperanzado.

*the vibrant colours, the softness of the materials and the contours that shape them, such as in your drawings for instance. What interests you about humour as a mode of expression?*

SA *Through my work, I create different dimensions where varying conventions are played out in multiple ways. In this exhibition, the work deals with the human impact on nature in an anthropocentric age, and how pollutants affect different organisms. I am also interested in the diversity of forms, whether synthetic or organic, and the possibility of blurring the lines between what society considers bad or good for the environment and our bodies. As a way of responding to this context, I tend to adopt hyper-energetic and sassy qualities, whilst always retaining a darker melancholic tone.*

*When I work, I take into consideration the semantics of the materials I use, as well as pre-existing ideas, and try to combine at least two antagonistic concepts and push them through the conventions of language. I tend to work with everyday soft objects, such as moulds, bags, shoes, balloons or gloves, which I then contort. The forms are caught in-between resembling distorted emojis, organs or limbs. They become amorphous, taking on a life of their own—one that is both tortured and playful at the same time. It is intriguing, yet disgusting, and the work is embedded in an absurd, yet hopeful, black humour.*

JD *Kristeva haunts us again here. There is an underlining fascination towards the horrific or gruesome in your work. This ambiguity, which you also talk about, presents quite a nihilistic predicament. Your installations paint a hopeful yet dark present or future world, in the manner of some sort of dystopian sci-fi tale.*

SA *Yes, I am often drawn to sci-fi narratives, particularly manga and anime stories such as* Alita, Homunculus, Parasyte: The Maxim, Paranoia Agent *or* Hale Nochi Guu, *and to writers like Jeff VanderMeer, Octavia E. Butler and Horacio Quiroga, to name a few.*

*I am interested in how they offer different possibilities or alternatives to our*

JD Volviendo a la influencia de Kristeva y a la fascinación subyacente por lo horrible o lo repugnante en tus creaciones, esta ambigüedad, de la que también hablas, plantea un dilema bastante nihilista. Tus instalaciones muestran un mundo presente o futuro lleno de esperanza, pero también oscuro, como si se tratara de algún tipo de relato distópico de ciencia ficción.

SA Sí, me atraen los relatos de ciencia ficción, sobre todo las historias de manga y anime, como *Alita*, *Homunculus*, *Parasyte: The Maxim*, *Paranoia Agent* o *Hale Nochi Guu*, pero también escritores como Jeff VanderMeer, Octavia E. Butler y Horacio Quiroga, por mencionar sólo algunos.

Me interesa el hecho de que ofrezcan distintas posibilidades, distintas alternativas a nuestra realidad, como si estuviéramos habitados por un mundo regido por una lógica propia de los dibujos animados y, al mismo tiempo, por una oscuridad amable.

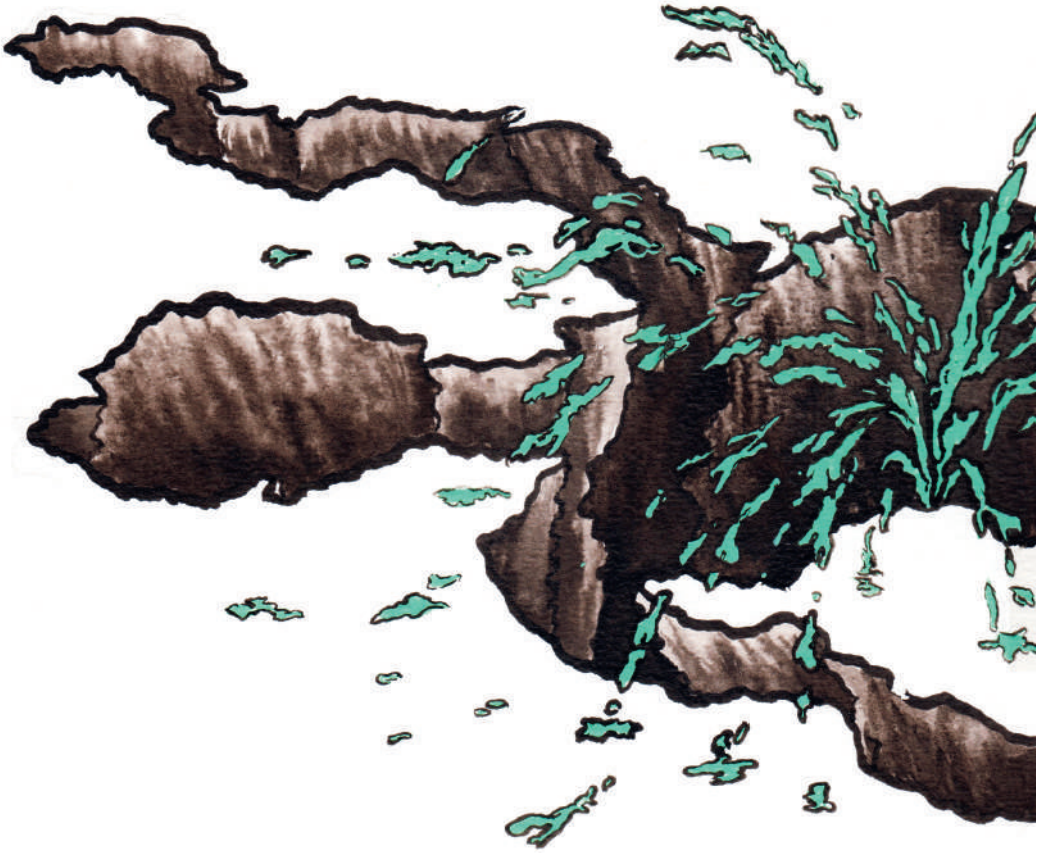
Un mundo que tiene sentido en sus propios términos. El mundo en el que estamos ahora.

*reality, as if we were inhabited by a world ruled by cartoon logic and a friendly darkness.*

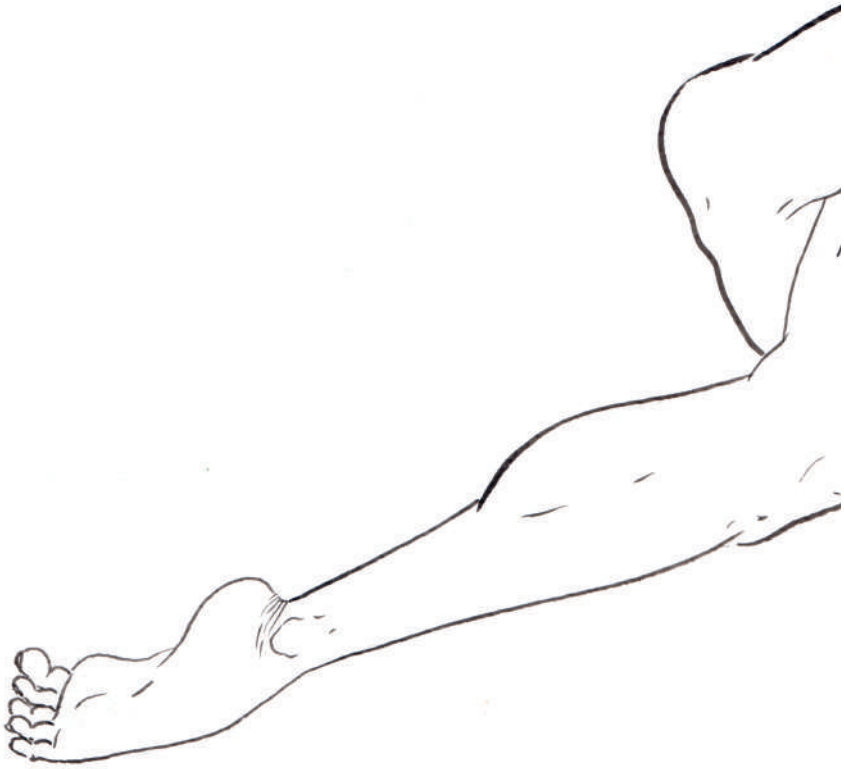
*A world that makes sense in its own terms. The world where we are, now.*

Foto/*Photo*: Lua Ribeira

*Be Humble*. Vista de la exposición
*Your Consequences Have Actions*, The Tetley, Leeds, 2017
Be Humble. *Installation view of the exhibition*
Your Consequences Have Actions*, The Tetley, Leeds, 2017*

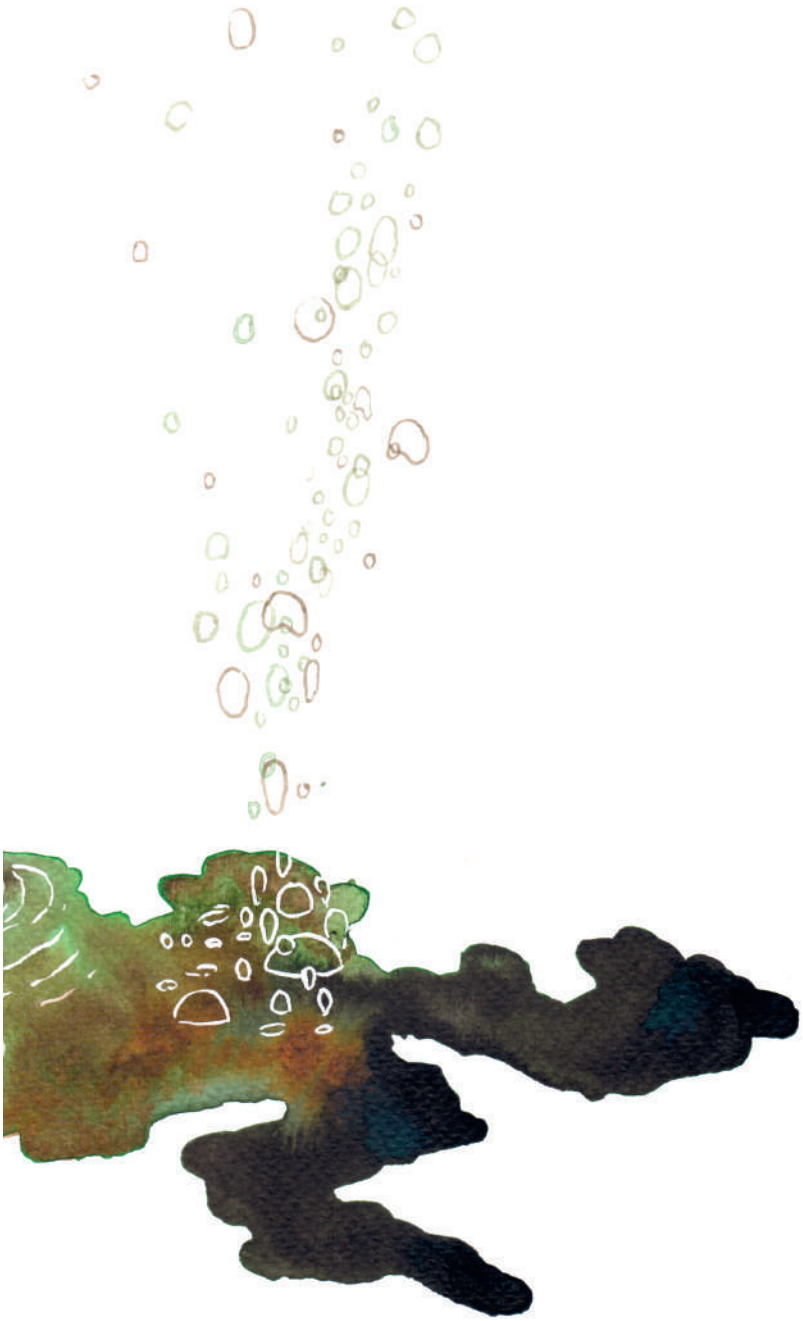


*A Tiny Little Bit*
Boceto para el proyecto *Prótesis para invertebrados*. Cortesía de la artista
*Sketch for the project* Prosthesis for invertebrates. *Courtesy of the artist*



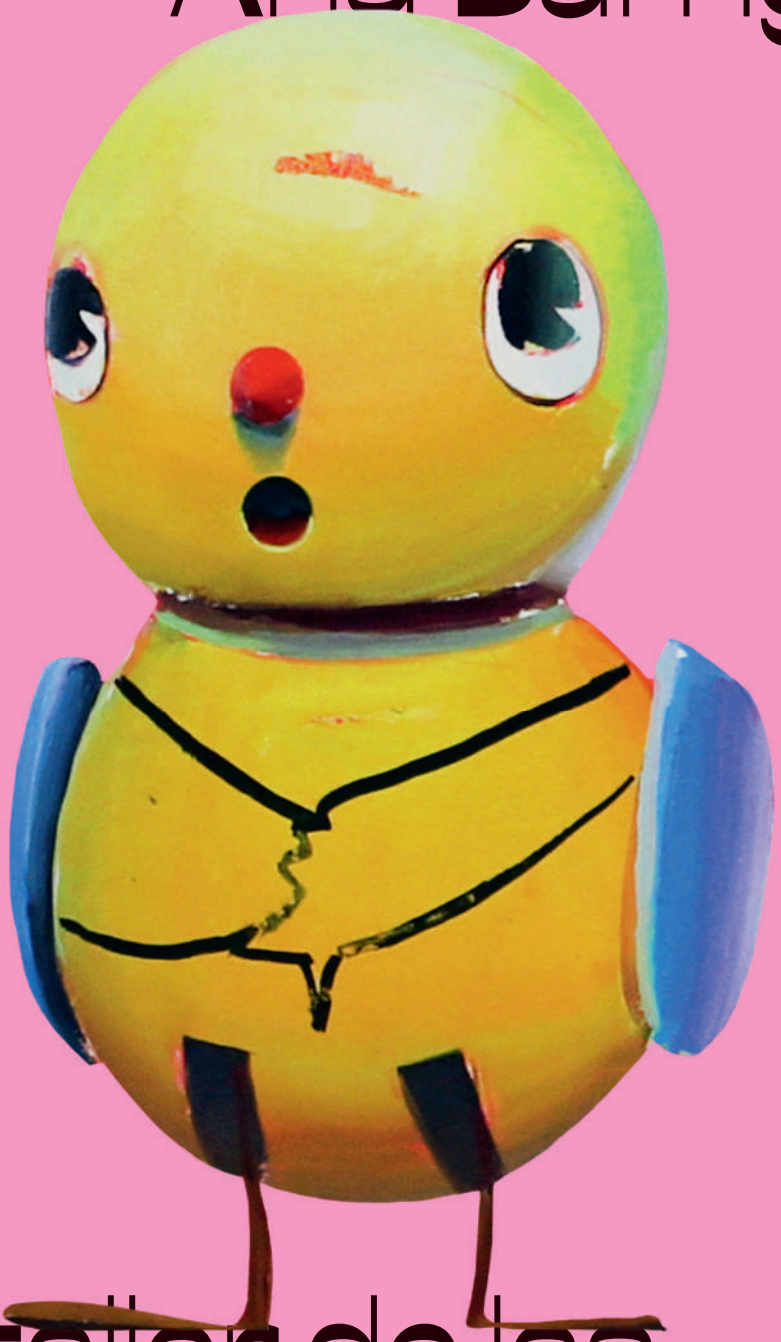
*Mi pequeña seta*
Boceto para el proyecto *Prótesis para invertebrados*. Cortesía de la artista
*Sketch for the project* Prosthesis for invertebrates. *Courtesy of the artist*

*Mi pequeña seta*
Boceto para el proyecto *Prótesis para invertebrados*. Cortesía de la artista
*Sketch for the project* Prosthesis for invertebrates. *Courtesy of the artist*



*Mi pequeña seta*
Boceto para el proyecto *Prótesis para invertebrados*. Cortesía de la artista
*Sketch for the project* Prosthesis for invertebrates. *Courtesy of the artist*

# Ana Barriga



*El Taller de las moscas* [The Fly Factory], 2018. Óleo, esmalte, rotulador y *spray* sobre lienzo / *Oil, enamel, marker and spray on canvas* (310 x 200 cm); y vitrina con textos y tres objetos / *and showcase with texts and three objects* (170 x 33 x 40 cm)

# El taller de las moscas

BIO Jerez de la Frontera, Cádiz, 1984
Vive y trabaja en Madrid
*Lives and works in Madrid*

# Ana Barriga

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla, Ana Barriga ha sido seleccionada para distintas becas de residencia destinadas a creadores y, entre sus últimos logros curriculares, cuenta con el Premio Internacional de Pintura de la Fundación Focus y con el Premio de Artes Plásticas de la Universidad de Sevilla (CICUS), ambos obtenidos en 2017. La obra de Barriga forma parte de colecciones como la del Centro de Arte Contemporáneo (CAC) de Málaga y la Colección DKV.

En palabras de la propia artista: "En mi trabajo trato de encontrar el equilibrio entre la razón y la emoción, dos territorios aparentemente contradictorios que, al friccionar, generan un tipo de energía que me interesa. Procuro moverme en el ámbito de lo lúdico, un lugar compartido por artistas y niños donde se abandonan los prejuicios y aflora la parte más inesperada de nosotros. El humor, el juego o la ironía son modos de posicionarnos ante la realidad de una manera distinta e inesperada, de romper patrones comunes. De ahí surgen situaciones imprevisibles que desprenden frescura y nos resultan atractivas porque no se ajustan a modelos prefijados. Hago todo lo posible por aprender cada día. Mi obra está movida por la pasión pero también por el conocimiento. Me aplico en el estudio de un lenguaje de profunda tradición, como lo es la pintura, el terreno habitual en el que me desenvuelvo".

"El juego es muy importante tanto en mi obra como en mi modo de trabajar. Esa idea queda patente en tres ámbitos: 1) en los elementos representados: la mayor parte son piezas infantiles, objetos decorativos o de uso cotidiano; 2) en la forma de tratar y configurar esos elementos: los pinto, rompo, mutilo, ensamblo o compongo de tal o cual forma, como si estuviese jugando con ellos; y 3) en la forma en que afronto una pieza: pruebo, borro, repinto, modifico e incluso intervengo con *spray*, como si se tratara de un acto vandálico hacia mi propia pintura".

*A Fine Arts graduate from the University of Seville, Ana Barriga has been selected for different artist residency grants, and her latest professional achievements include winning the International Painting Prize awarded by the Fundación Focus, and the Visual Arts Prize awarded by the University of Seville (CICUS), both in 2017. Barriga's works can be found in collections like that of the Centro de Arte Contemporáneo (CAC) in Málaga and the DKV Collection.*

*In Barriga's own words, "In my work I strive to find a balance between reason and emotion, two apparently contradictory terrains whose friction generates a type of energy that interests me. I try to operate at a playful level, in a place shared by artists and children where prejudices are abandoned and the most unexpected parts of me can rise to the surface. Humour, play and irony offer ways of confronting reality in an unconventional and unexpected manner, thus breaking down common patterns. This enables unforeseen situations to emerge—situations that have a certain freshness about them and that appeal to us because they flout predefined models. I go out of my way to learn something new every day. My work is motivated by passion as well as knowledge. I engage in the study of the traditional language of painting. That's the territory in which I usually operate."*

*"Play is very important both in the end result and in the way I work. That idea is conveyed through three aspects: 1) the motifs represented, the majority of which are toys, decorative objects or everyday objects; 2) the way in which I process and organise these motifs—I paint them, break them, mutilate them, assemble them or arrange them this way and that, as if I were playing with them; and 3) the way in which I approach a piece—I test, erase, repaint, alter and even daub it with spray, as if I were vandalising my own work."*

# CÓCTEL EN LA BARRIGA DE ANA

# COCKTAIL IN ANA'S BELLY [BARRIGA]

Luis Gordillo

Conozco sobre todo la última obra de Ana Barriga, la que ha hecho durante los dos o tres últimos años, que tiene características especiales y originales. Últimamente han aparecido en Sevilla una serie relevante de artistas plásticos de una misma generación que, curiosamente, terminaron sus estudios en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, como Rubén Guerrero, Miki Leal, José Miguel Pereñíguez y Fernando Clemente, entre otros. AB es algo más joven que ellos pero no deja de pertenecer al mismo ambiente estético. En mi juventud, estudiar en la Escuela de Bellas Artes se podía considerar algo retrógrado, pero ése no parece ser el caso actualmente. Hoy, sin embargo, sí puede parecerlo el mero hecho de ser pintor. Desde mediados del siglo XX, con la gran explosión de ismos de ese momento, la pintura empezó a ser cuestionada; tendría que contentarse con salir del campo de las vanguardias y aprender a respirar de otro modo. ¿Una vanguardia regresiva? Ésta es la problemática general en la que se mueven AB y los pintores en su conjunto... Y me incluyo.

Podemos considerar el campo de la pintura como un gigantesco cóctel del que forman parte los infinitos ismos del siglo XX, sin olvidar los anteriores a éste. Se pueden hacer todo tipo de variantes y el pintor tiene que hacer una selección básica; su temperamento lo conducirá. Pero en el campo de la pintura ya no se dan revoluciones o cortes radicales, sólo ligeros temblores. Lo mismo ocurre en el cine, en la literatura, etc. Y, curiosamente, el campo más libre y más abierto es el de las artes plásticas o

*I am mainly familiar with Ana Barriga's latest work, the work she has produced in the last two or three years, which has some special, original characteristics. Seville has recently seen the emergence of a sizeable group of visual artists from the same generation who, interestingly enough, all completed their studies at the city's School of Fine Arts. This includes Rubén Guerrero, Miki Leal, José Miguel Pereñíguez and Fernando Clemente, among others. AB is a little younger than them, although she belongs to the same aesthetic circle. When I was young, studying at the School of Fine Arts was sometimes viewed as rather antiquated, but that no longer seems to be the case. Nowadays, what might seem antiquated is the mere fact of being a painter. In the mid-twentieth century, with the great explosion of the "isms" of the day, painting started to be questioned: it needed to learn to breathe differently and would have to be content with abandoning the field of the avant-garde. A regressive avant-garde? Such is the general issue surrounding the sphere in which AB and the painters of her group operate... And that also applies to me.*

*We can view the field of painting as a giant cocktail comprising the infinite "isms" of the twentieth century, not to mention the ones that came before. All kinds of variations are possible and painters therefore have to make a basic choice, which is usually dictated by their temperament. Painting is no longer a field of revolutions or radical breaks with the past, but of slight tremors. It's the same with film, literature, etc. And, interestingly enough, the field with the*

visuales —por llamarlo de alguna manera—, que en la mitad del siglo XX dio un gran estampido. ¿Es pues la pintura un arte ya aparte en el que en vez de radicalidad debemos conformarnos con cócteles originales y nuevos?

AB se orienta y aventura por estas capas deslizantes con gran animación y atractivo para los que la exponen, la premian y... la compran.

Aunque es esencialmente pintora, sin embargo ha sabido mantener abiertas las ventanas hacia otros campos estéticos que enriquecen su obra y abren interrogantes hacia su futuro: hace años hacía pintura abstracta de gran lirismo, organizaba instalaciones al colgar los cuadros de sus exposiciones y demostraba su interés por la escultura, digamos pintada, como es el caso en su obra *Último peldaño útil*, de 2012. Ese interés es evidente en sus últimas obras: son claramente pinturas, pinturas muy pintadas, pero los personajes u objetos pintados demuestran esa vocación objetual, ese deseo de ser más que objetos planos, de ser bultos en el espacio, de pasar de las dos a las tres dimensiones. Se trata de un abordaje al espectador.

Todo esto me recuerda a Juan Carlos Areán, un crítico de arte de los años sesenta y setenta que utilizó por primera vez el concepto de esculto-pintura refiriéndose, me parece, a artistas del momento como Millares o Tapies, que empleaban mucha materia en sus obras, produciendo una autentica orografía.

También es muy interesante en AB la materialidad de su pintura: emplea óleo con esmalte y produce una capa densa, reluciente, una especie intermedia entre manteca y barro, casi comestible, ¿quizás erótica? Y esta especie de carne está lujosamente erosionada con accidentes que parecen joyas. Es curioso observar las rosas que pinta en algunos de sus cuadros, rebosantes de pulsión, que más que vegetales parecen animales carnívoros.

Los intereses escultóricos y matéricos de AB se producen al servicio de una narrativa claramente figurativa pero con personajes humanos indirectos: muñecos normalmente de cerámica brillante suplen a protagonistas totalmente humanos. Es un mundo muy artificial, complejo y amplio que reúne

*greatest freedom, the most open field, is that of the plastic or visual arts—to put a name on it—which launched a great stampede in the mid-twentieth century. So is painting now a separate art in which rather than looking for radicality we should be content with creating new and original cocktails?*

*AB is guided by and ventures into these slippery layers with great dynamism and appeal for those who exhibit, reward and... buy her work.*

*Although essentially a painter, she has nevertheless been careful to maintain open windows to other aesthetic fields that enrich her work and make us wonder which direction she will take in the future: in the past, she practised a highly lyrical form of abstract painting, organised installations when she hung the pictures at her exhibitions, and expressed an interest in sculpture, or at least in painted sculpture, as is the case in her work* Último peldaño útil *[Last Useful Step], from 2012. The same interest is evident in her recent works: they are clearly paintings, very painted paintings, but the figures and elements they depict demonstrate an object-based intention, a desire to be more than flat elements, to be volumes in space, to progress from two to three dimensions as they strive to engage the viewer much more forcefully.*

*All of this reminds me of Juan Carlos Areán, an art critic who first used the concept of sculpto-painting in the 1960s and 1970s to describe, if I remember rightly, artists of the day like Millares and Tàpies, who used a lot of matter in their works, producing a veritable orography.*

*The materiality we see in AB's painting is very interesting: she uses oil with enamel to produce a very thick, shiny layer, an intermediate substance between lard and clay that is almost edible, perhaps even erotic. And that fleshy substance is lavishly eroded with jewel-like accidents. The roses she paints in some of her pictures are also very striking; they are so carnal that they look more like carnivorous animals than plants.*

*AB's sculptural and material interests serve a clearly figurative narrative, but one with indirect human figures: dolls, usually made with shiny ceramics, stand in for human protagonists. AB's is a very artificial, complex and wide world populated with schmaltzy, rather cheesy themes that recall the romantic, religious or frankly infan-*

temas sentimentaloides, más bien cursis, que recuerdan estampas del XIX de tipo amoroso o religioso o candorosamente infantiles. Todo salpicado con perfumes pop. El siglo XX ha convertido en oro, en arte, cualquier material, cualquier tema, y se puede pensar que cuanto más distante esté el cuadro de lo ortodoxo mayor será la intensidad del resultado. Se trata de un fenómeno de transformación, de transustanciación y de hacernos comulgar con diosecillos.

El cuadro termina con algunas ráfagas gestuales de *spray* de color que crean una violenta dinámica final.

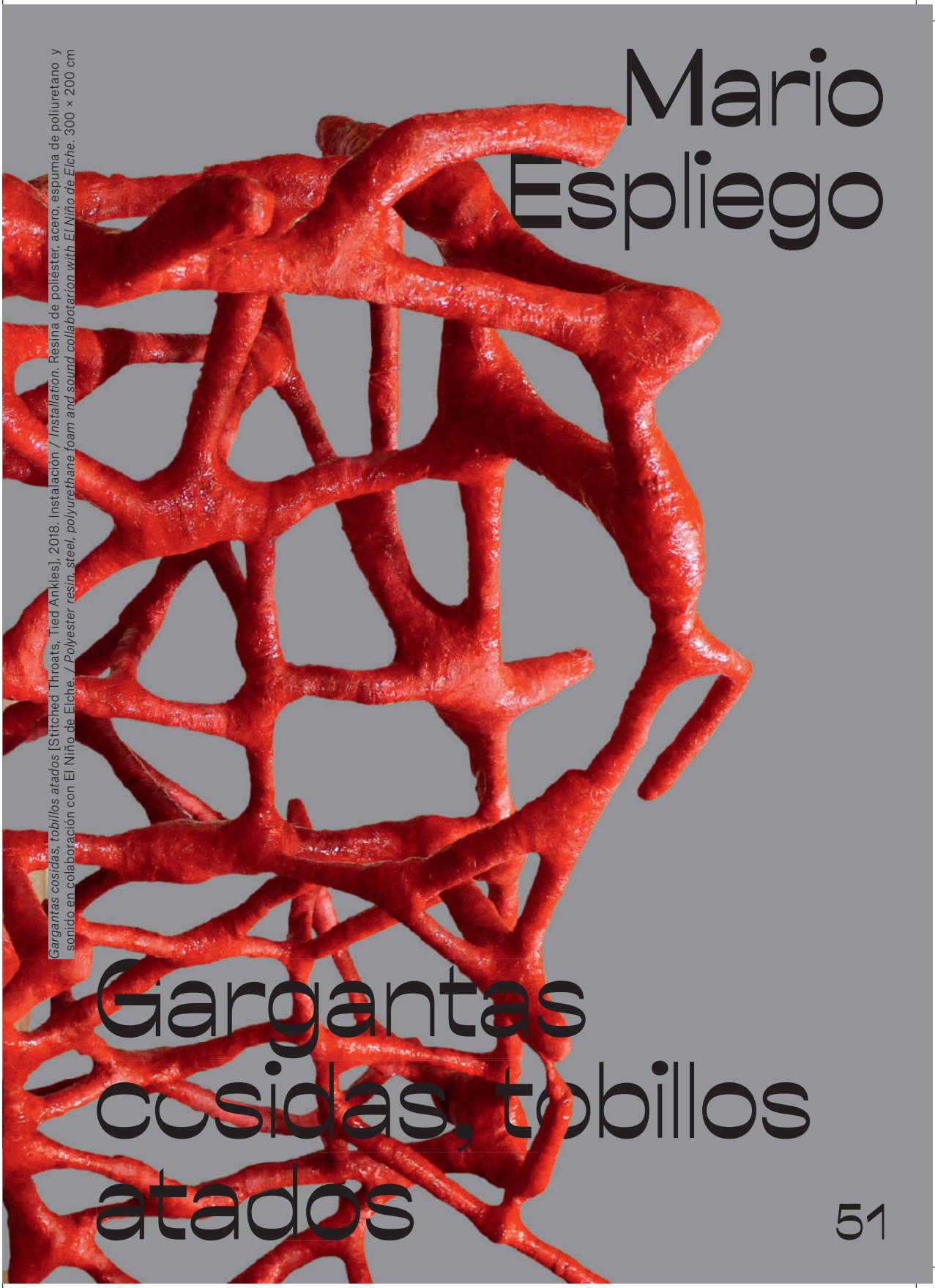
El resultado se sirve rodeado de caramelos, chicles y garrapiñadas.

*tile picture cards of the nineteenth century, all doused in pop perfumes. The twentieth century has turned all materials and themes into gold, into art, to the extent where it is now thought that the more unorthodox a picture is, the more intense its effect. We are thus witnessing a phenomenon of transformation, of transubstantiation, that makes us commune with little gods.*

*The picture is completed with a few gestural bursts of coloured spray to create a violent, dynamic finale.*

*The result is served up with sweets, bubblegum and candied almonds.*

# Mario Espliego



*Gargantas cosidas, tobillos atados* [Stitched Throats, Tied Ankles], 2018. Instalación / *Installation*. Resina de poliéster, acero, espuma de poliuretano y sonido en colaboración con El Niño de Elche. / *Polyester resin, steel, polyurethane foam and sound collaboration with El Niño de Elche*. 300 × 200 cm

# Gargantas cosidas, tobillos atados

BIO Guadalajara, 1983

Vive y trabaja en Guadalajara

*Lives and works in Guadalajara*

# Mario Espliego

Mario Espliego es un artista visual cuya práctica, vinculada a la discusión de la escultura monumental, se resuelve en diversos medios y procedimientos, incluyendo de manera habitual la escritura. Doctor en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, en su tesis analizó distintas problemáticas ligadas a la violencia producida desde/hacia el formato monumental y, como investigador, ha impartido conferencias en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, La Casa Encendida y Matadero (Madrid), así como en la Fundación Eugénio de Almeida (Évora, Portugal).

Su trabajo artístico ha sido expuesto recientemente en Fundación BilbaoArte (Bilbao), Arnhem Museum (Arnhem, Países Bajos), Artium (Vitoria), MACBA (Barcelona), Temp ArtSpace (Nueva York), CA2M (Móstoles, Madrid), MEIAC (Badajoz), Casa Velázquez (Madrid) y Tabacalera (Madrid), entre otros espacios expositivos. Espliego ha sido galardonado con la Beca de Artes Plásticas de la Fundación Botín y es editor de la revista digital *Barahúnda*. Además, escribe habitualmente en *Dispersión y Serendipia*.

*Mario Espliego is a visual artist whose practice revolves around monumental sculpture but entails various media and procedures, including writing on a regular basis. With a PhD in Fine Arts from Madrid's Universidad Complutense, in his doctoral thesis he analysed different issues related to the violence produced from and towards the monumental format. As a researcher he has given lectures at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, La Casa Encendida and Matadero (Madrid), and at Fundación Eugénio de Almeida (Évora, Portugal).*

*Espliego has recently shown work at Fundación BilbaoArte (Bilbao), Arnhem Museum (Arnhem, Netherlands), Artium (Vitoria), MACBA (Barcelona), Temp ArtSpace (New York), CA2M (Móstoles, Madrid), MEIAC (Badajoz), Casa Velázquez (Madrid) and Tabacalera (Madrid). He is a recipient of the Fundación Botín Visual Arts Award and the editor of the digital magazine* Barahúnda*. He is also a regular contributor to* Dispersión y Serendipia*.*

# GARGANTAS COSIDAS, TOBILLOS ATADOS

# STITCHED THROATS, TIED ANKLES

## Sofia Bauchwitz & Inez Piso

En sintonía con la producción anterior de su autor, *Gargantas cosidas, tobillos atados* mantiene un interés por la transmisión y construcción de la memoria. Una memoria que, a diferencia de proyectos anteriores, no está ligada a los métodos monumentales, vinculados siempre al poder dominante, sino a aquellas memorias con mayor precariedad, represaliadas u olvidadas, que no disponen, siquiera, de monumentos.

Nos estamos refiriendo a aquellos artefactos de memoria elaborados en tal grado de precariedad por determinados sujetos populares que carecen no sólo de la transmisión "monumental" sino, incluso, de la permanencia de la escritura. Estas memorias no llegan ni a esa consagración de la palabra en el espacio.

*Gargantas cosidas, tobillos atados* es un proyecto que investiga desde el flamenco como lugar de transición de memoria. Los idiomas se van transformando de manera natural pero también sufren cambios por decisiones políticas y autoritarias. De esta manera, la lengua se transforma en una herramienta poderosa que facilita la manera en que nos expresamos al mismo tiempo que nos limita. El proyecto de Mario Espliego parte de un interés por lo que ha sido silenciado en esa transición de la lengua. Espliego investiga en busca de lo inmaterial, de cómo funcionan los sonidos del flamenco y de cómo éstos pueden ser entendidos como pistas de ciertos orígenes.

*In keeping with the author's earlier works,* Gargantas cosidas, tobillos atados *[Stitched Throats, Tied Ankles] explores the transmission and construction of memory. But unlike previous projects, the memory in question is not related to the monumental methods that are always associated with the ruling power. Rather, the work examines more precarious memories, punished or forgotten memories that don't have any monuments.*

*We are referring to those artefacts of memory that are constructed with such a degree of precariousness by certain popular subjects that they not only lack "monumental" transmission but even fail to endure in writing. These memories do not survive long enough to flesh out the word in space.*

Gargantas cosidas, tobillos atados *examines memory from the perspective of flamenco, as a place of transition. Languages evolve naturally but also as a result of political and authoritarian decisions. Consequently, language becomes a powerful tool that both facilitates and limits the way in which we express ourselves. Mario Espliego's project focuses on what has been silenced in that transition of language. In his quest for the intangible, he explores how flamenco sounds operate and how they can be understood as clues to certain origins.*

*Even if we wanted to, it seems that we would never be able to find a place-of-memory in which to remember sounds. If certain gestural elements, certain flavours, and certain ways of singing are recognised as an intangible heritage, it is undoubtedly because we cannot accu-*

Parece ser que, aunque quisiéramos, no encontraríamos un lugar-de-memoria donde recordar los sonidos. Si ciertos elementos gestuales, ciertos sabores y ciertas formas de cantar son considerados como patrimonio inmaterial es sin duda porque nos es imposible determinar con exactitud qué edad tienen, qué cantidad lenta de tiempo han tenido que atravesar para llegar hasta nosotros. Pudorosos como somos con las cosas del pasado, era de esperar que ciertas cosas se mantuvieran más o menos como creemos que fueron. El peligro reside justamente en creer demasiado en esas verdades frágiles. Quizás estar constantemente resignificándose y ajustándose garantiza para muchas palabras esa permanencia en el tiempo. ¿Cuántas palabras no existen que, dejadas inmóviles y protegidas en un diccionario, acaban para siempre enmudecidas? La traducción que altera es también la que preserva, aunque sea sólo un fragmento, una sílaba rítmica cantada en una canción.

*rately determine how old they are, how much time has slowly passed for them to come down to us today. Modest as we are with the things of the past, it was only to be expected that certain things would remain more or less as we believe them to have been. The danger lies precisely in believing too much in those fragile truths. Perhaps the fact that words are constantly being resignified and adjusted ensures their endurance in time. How many words exist that, left untouched and protected in a dictionary, have ended up falling silent forever? The translation that alters also preserves, even if it is only a fragment, a rhythmic syllable sung in a song.*

# {AIAAAAAAAA-AAAAAAAAIII... TRAJILITRAJILI... TRAJILITRAJILII; LERELERELE; NAINAINANAINA...; ELEE, ELEE, ELEE... ELEEEEEAI}

El flamenco, sabiéndose traducir en los cambios, refrescándose y bañándose en aguas impuras, es el elemento paradigmático que mueve la instalación de Mario Espliego: un elemento escultórico que nos conduce a pensar las entrañas, la garganta, los hilos de voz, como lugar físico donde se produce la reminiscencia de partes de esas palabras que sobrevivieron. La instalación *Gargantas cosidas, tobillos atados* invita a habitar sobre ecos del olvido. De manera literal, nos habitamos sobre lo que parece ser la parte interna de un cuerpo. Es un lugar en el cual reflexionar los cambios causados por el devenir del tiempo que, paulatinamente, erosionó esta manifestación cultural. Su propia constitución desvela los estratos del tiempo.

La pieza cuenta con un audio en el que Espliego aísla sonidos de palabras dejando solamente reminiscencias de un significado. Se escucha una voz que se llena de aire y sonidos que provienen de lo más profundo de los órganos, guturales. Aquí el sonido

*Flamenco, which knows how to translate itself as language changes, and is refreshed as it bathes in impure waters, is the paradigmatic element around which Espliego's installation revolves: a sculptural element that leads us to think of the heart, the throat, and thin voices as a physical place where parts of those words that survived are remembered. The installation* Gargantas cosidas, tobillos atados *invites us to live on echoes of oblivion. Literally, we live on what appears to be the internal part of a body. It is a place in which to think about the changes provoked by the passage of time that has gradually eroded this cultural manifestation. Its very constitution reveals the layers of time.*

*The piece includes an audio in which Espliego isolates sounds of words, leaving only reminiscences of a meaning. We hear a voice that is filled with air and sounds emitted from the depths of human organs. Guttural sounds. Here, sound is liberated from language, rules and speech, and becomes the exception. We enter a space where*

se libera del idioma, de la regla, del lenguaje y se hace excepción. Se entra en un espacio donde las palabras pierden su poder. Estos "quejíos", gritos y expresiones remotas pueden ser percibidos como meras reverberaciones de un pasado cultural originado en la diversidad que desapareció en la construcción siempre artificial de una identidad que se dice hegemónica. El flamenco posee un cariz de crisol, de estómago que digiere. El momento de su generación es un momento de confluencia. Si algo se va a reivindicar en este proyecto no es la pertenencia ni signo identitario alguno, sino precisamente lo contrario: la permeabilidad, la porosidad y el carácter rizomático del lenguaje oral y corporal.

Hay algo en esa resistencia trémula del sonido que se repite en diversas culturas. Cada manifestación inmaterial, superviviente, transmite un dolor, una fuerza, una conmoción física que puede ser compartida y experimentada por todos, incluso por aquellos que no necesariamente comparten el mismo contexto histórico, cultural y social. La potencia de estas manifestaciones se transmite de forma continuada mediante vibraciones que sólo podemos percibir si nos tumbamos sobre las cuerdas vocales o en los tendones que bailan.

*words have no power. These "quejíos" [lamentations], deep cries and remote expressions are perceived as mere reverberations of a cultural past rooted in the diversity that disappeared in the inevitably artificial construction of a so-called hegemonic identity. Flamenco resembles a crucible, a digesting stomach. The moment of its genesis was a moment of confluence. If this project defends anything, it is not a sense of belonging or a sign of identity, but precisely the opposite: permeability, porosity and the rhizomatic nature of oral and body language.*

*There is something in that trembling resistance of sound that is repeated in different cultures. Every surviving intangible manifestation transmits a pain, a strength, a physical shock that everyone can share and experience, even those who do not necessarily share the same historical, cultural and social context. The power of these manifestations is transmitted continually through vibrations that we can only perceive if we bask in the vocal cords or the tendons that dance.*

## {TACATACATACA TACATACATACA-TATATATATATA-TATA TÁ TA TACA TÁ TA TA TACA TACA TÁ TÁ TACA TÁ TRA TRA}

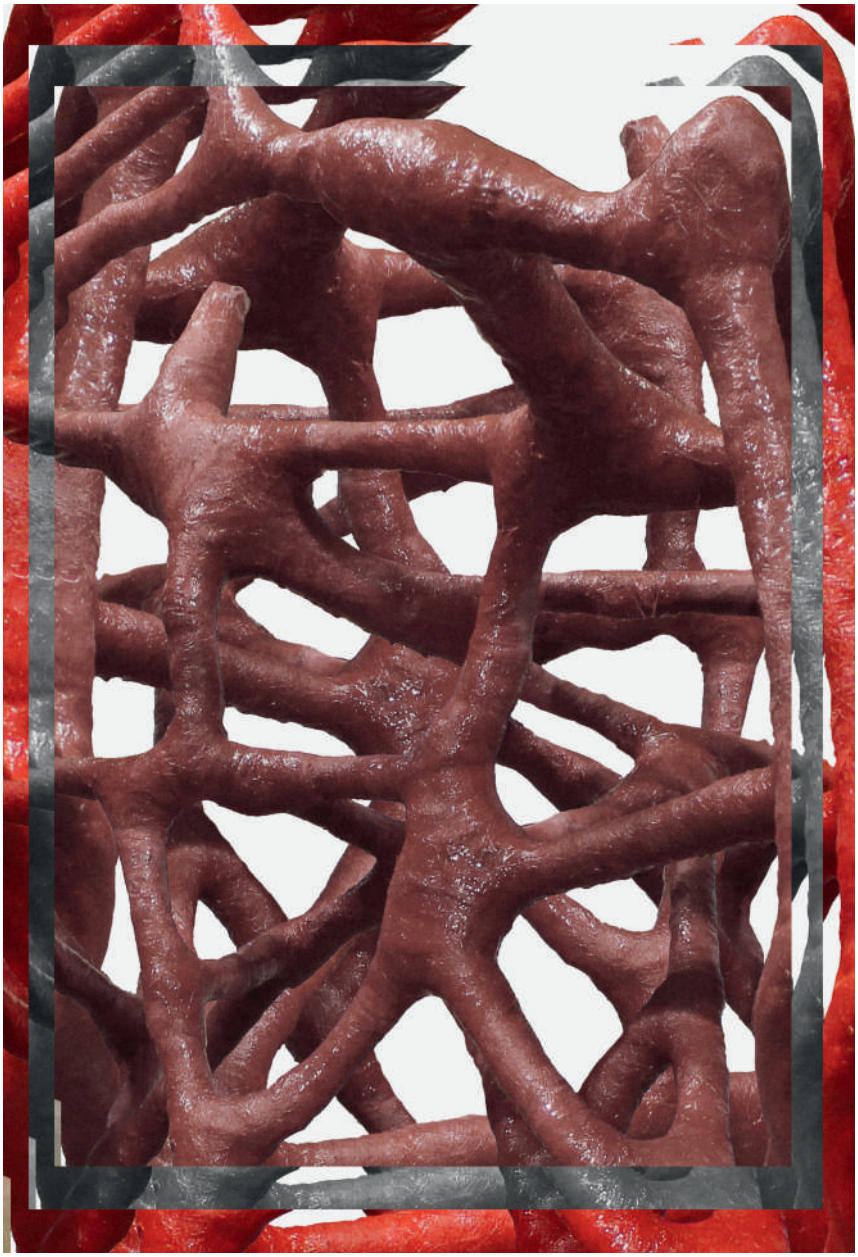
La instalación cuenta también con una reflexión en torno al baile. Los movimientos son reminiscencias de bailes que influenciaron el flamenco, como, por ejemplo, la zarabanda, un baile con influencias orientales que llegó a España desde el sur de África. Debido a su carácter erótico, el baile fue prohibido en el siglo XVI. Sin embargo, llegó a ser entendido como un código de resistencia en la América invadida. Cuando se oprime a un pueblo prohibiéndole el uso de la palabra y la sabiduría oral, el cuerpo se transforma en herramienta de lucha y transmisión cultural. Esto se percibe también en expresiones como la capoeira en Brasil, la construcción multicultural de un baile-lucha de resistencia negra. Esta parte del trabajo es,

*The installation also includes a reflection on dance. The movements are reminiscences of dances that influenced flamenco. For example, the Zarabanda, a dance with oriental influences that reached Spain from southern Africa and was banned in the sixteenth century because of its erotic nature. However, in invaded America, dance came to be understood as a code of resistance. When a group of people is oppressed and speech and oral wisdom are forbidden, the body becomes a tool of opposition and cultural transmission. This can be perceived in expressions like the capoeira in Brazil, the multi-cultural construction of a dance-struggle of black resistance. This part of Espliego's work constitutes a type of climax and interrogation that suggests*

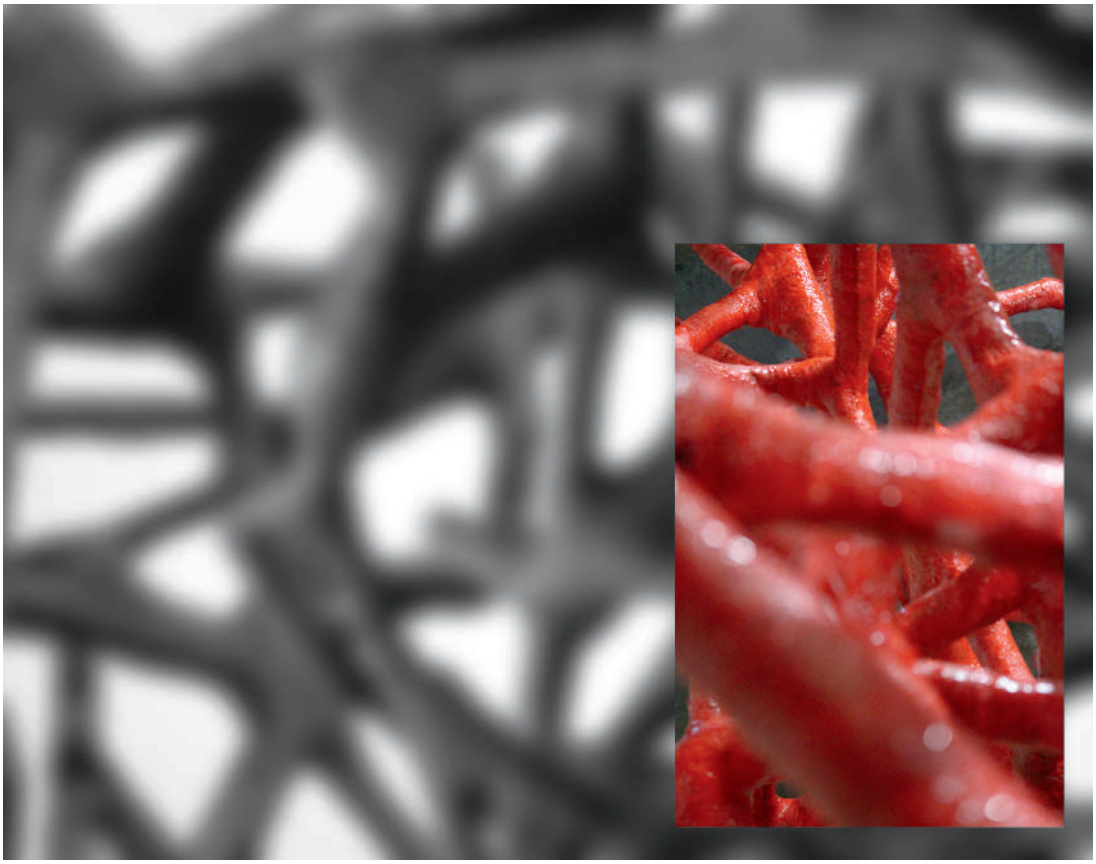
de alguna forma, el punto final e interrogativo en el que se propone que el lugar de memoria del sonido es, sin duda, el cuerpo: estómago, pulmón, tobillos y toda la fibra corporal desde donde se producen los susurros, los gritos y sonidos que resisten a las palabras, al pensamiento logocéntrico, al estado fijo.

*that sound's memory is undoubtedly located in the body, in the stomach, the lungs, the ankles, and in all those fibres that produce the whispers, shouts and sounds that resist words, logocentric thought and the fixed state.*

*Artefactos del encantamiento* [Artefacts of Enchantment], 2017
Técnica mixta / *Mixed media*, 400 x 300 cm
Fundación BilbaoArte, Bilbao



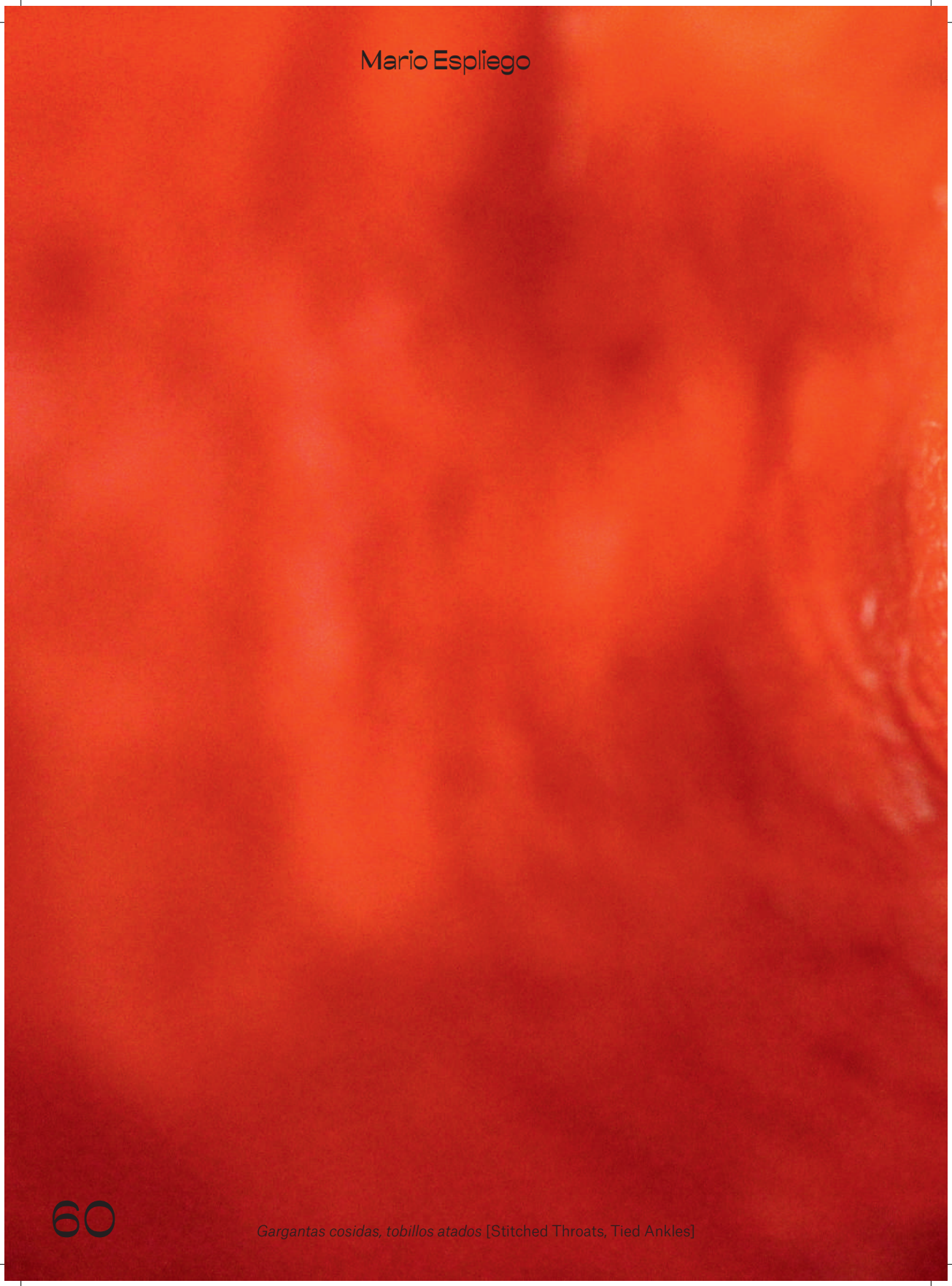
*Gargantas cosidas, tobillos atados* [Stitched Throats, Tied Ankles]





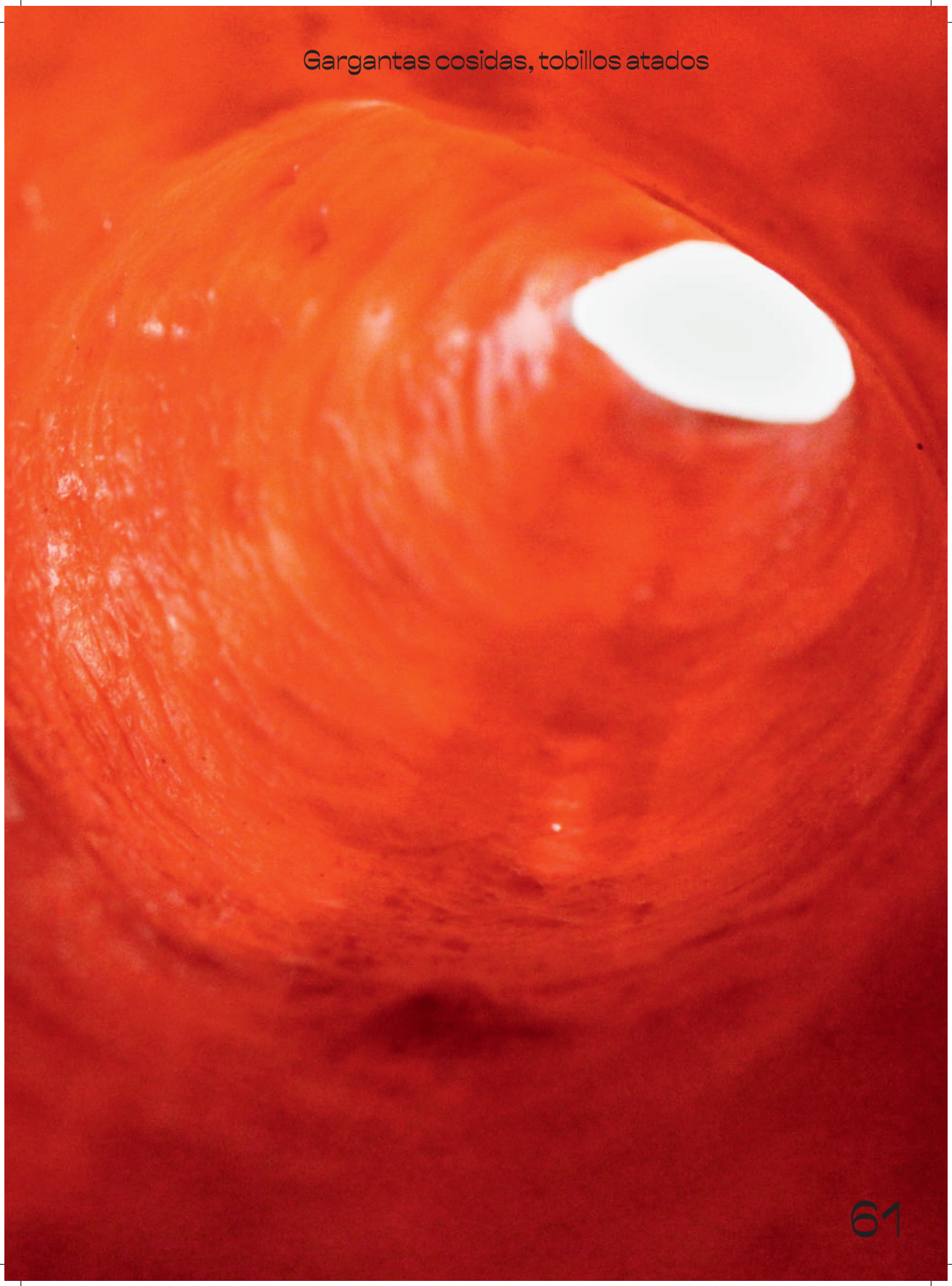
*Gargantas cosidas, tobillos atados* [Stitched Throats, Tied Ankles]

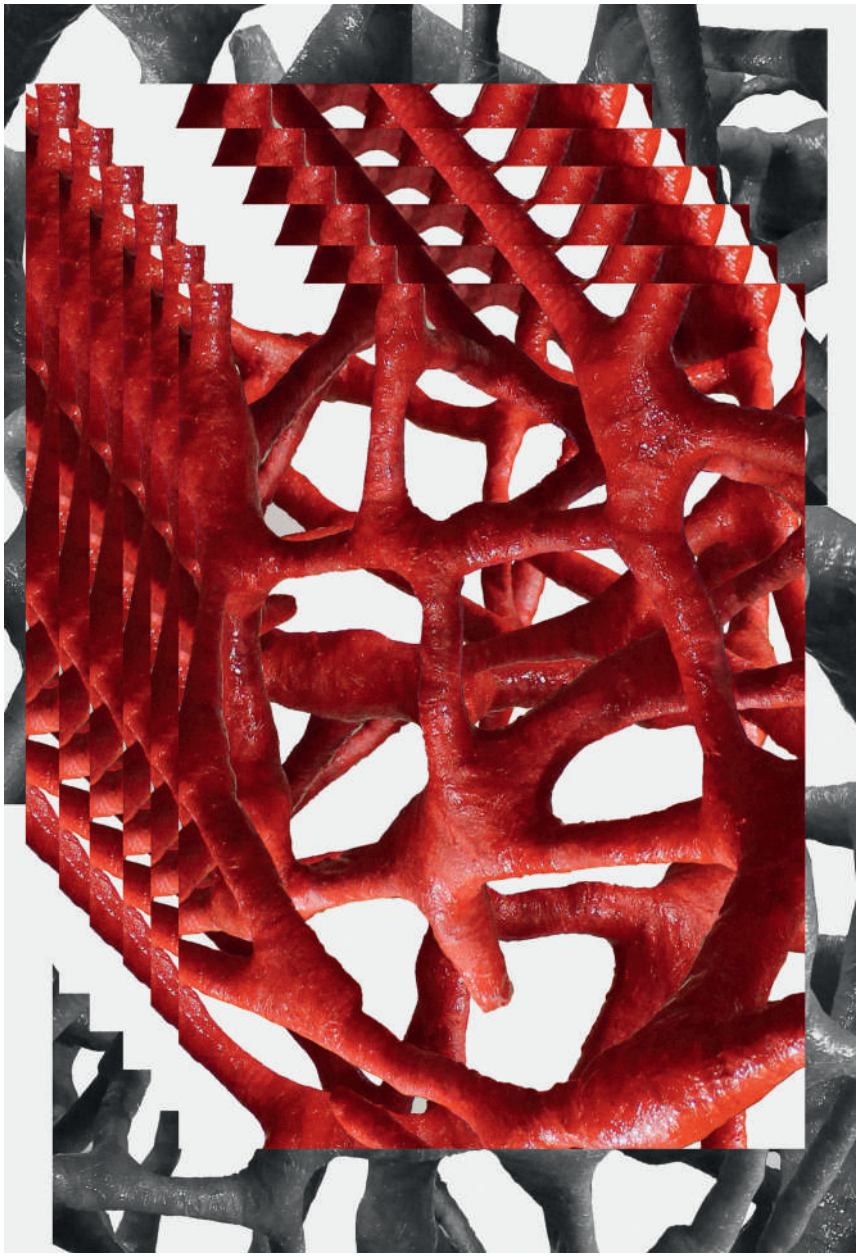
*Marina* [Sea View], 2018
Talla directa sobre hormigón celular y chapa de acero policromada /
*Carving on aerated concrete and polychrome steel sheet*, 500 x 200 x 200 cm
CA2M, Móstoles, Madrid





*Gargantas cosidas, tobillos atados* [Stitched Throats, Tied Ankles]







*Gargantas cosidas, tobillos atados* [Stitched Throats, Tied Ankles]

*Utopía/Distopía* [Utopia/Dystopia], 2014
Cristal, acero, cemento, escayola, espejo, planta de hiedra y vinilo adhesivo /
*Glass, steel, cement, plaster, mirror, ivy plant and adhesive vinyl*, 300 x 200 cm
Sala de Arte Joven, Madrid


Mario Espliego

*Su nombre Ortan* [His Name Ortan], 2015
Papel maché y publicación / *Papier mâché and publication*, 130 x 40 x 40 cm
MACBA, Barcelona

# Ana Garcia-Pineda

# Señores sentados haciendo rayas

*Señores sentados haciendo rayas* [Seated Men Making Lines], 2018. Instalación / *Installation*. Vídeo (1050'); escultura *Familia de cebras* / Family of Zebras *sculpture*; mural *Aguas internacionales* / International Waters *mural*; y dibujo *Las rayas del cielo* / *and* The Lines in the Sky *drawing*. Dimensiones variables / *Dimensions variable*

BIO Sabadell, Barcelona, 1982

Vive y trabaja en Barcelona
*Lives and works in Barcelona*

# Ana Garcia-Pineda

Ana Garcia-Pineda se licenció en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona y la Universität der Künste de Berlín. Ha expuesto obra en muestras colectivas (Dia Art Foundation, Nueva York), en bienales (Aboa Vetus & Ars Nova Museum, Turku, Finlandia) y en festivales de vídeo y ha "escribujado" el libro *Más Máquinas y Maquinaciones*, recientemente reeditado. Entre sus exposiciones individuales destacan *La ficción es una realidad por suceder* (Centre Cultural-Llibreria Blanquerna, Madrid, y Espai 13, Fundación Joan Miró, Barcelona) y *Enterrar los problemas y esperar a la llegada de los zombis* (Espacio Abisal, Bilbao). Asimismo, ha sido reconocida con el Premio de Artes Visuales Injuve (2009) y con el Premio al Mejor Artista Catalán de la Fundació Corominas (2015). Entre las becas recibidas, destaca la concedida por BCN Producció. Su obra forma parte de colecciones públicas, como Le FRAC Corse, y privadas, como la de la Fundación La Caixa. Gracias al ELIA & EU Creative Program, Garcia-Pineda ha pasado la primavera de 2017 trabajando en Viena (Residencia NXT). En 2018 celebró su última *performance* (*Red Snow, White Fire*) en Montreal, al final de su residencia en Fonderie Darling.

En palabras de la propia artista: "Crecí en Les Termes, barrio periférico de Sabadell, y pasé mi adolescencia en autobuses y trenes de cercanías. Me hago muchas preguntas. Preguntas como: ¿Quién es el capullo del cuchillo que separa las medias naranjas? O, si tapono todos mis agujeros, ¿oiré mi yo interior? Recojo datos, los conecto y construyo narraciones que ofrecen perspectivas del funcionamiento de las cosas. Invento máquinas, máquinas para convertir los átomos en purpurina o hacer que el Alzheimer sólo afecte nuestros recuerdos tristes. Aunque lo más importante es que, aunque las células que me formaban hace diez años ya no existen, aquí sigo".

*Ana Garcia-Pineda studied Fine Arts at the University of Barcelona and at Berlin's Universität der Künste. She has shown work in different group exhibitions (Dia Art Foundation, New York), biennials (Aboa Vetus & Ars Nova Museum, Turku, Finland) and video festivals, and has "drawritten" the book* Más Máquinas y Maquinaciones*, recently republished. Her solo shows include* La ficción es una realidad por suceder *(Centre Cultural-Llibreria Blanquerna, Madrid, and Espai 13, Fundación Joan Miró, Barcelona) and* Enterrar los problemas y esperar a la llegada de los zombis *(Espacio Abisal, Bilbao). She is the recipient of the Injuve Visual Arts Prize (2009) and the Best Catalan Artist Award granted by Fundació Corominas (2015). She has also received a number of grants, including one from BCN Producció, and her works can be found in public and private collections such as Le FRAC Corse and Fundación La Caixa. Garcia-Pineda spent the spring of 2017 working in Vienna (NXT Residency) with the support of the ELIA & EU Creative Programme. Her most recent performance (*Red Snow, White Fire*) took place in Montreal in 2018, at the end of her residency at Fonderie Darling.*

*Garcia-Pineda describes her creative process as follows: "I grew up in Les Termes, a district on the outskirts of Sabadell, and spent my teenage years on buses and commuter trains. I ask myself lots of questions. Questions like: Who's the idiot with the knife splitting oranges into two halves or making it so difficult for soulmates to find each other? Or, if I cover up all my orifices, will I hear my inner self? I collect data, connect them and construct narratives that offer perspectives on how things work. I invent machines, machines that turn atoms into glitter or change Alzheimer's disease so that it only affects our sad memories. But the most important thing is that, even though the cells that formed my body ten years ago no longer exist, I'm still here."*

# SEÑORES SENTADOS HACIENDO RAYAS

# SEATED MEN MAKING LINES

## Andrea Valdés

Si las palabras se hubieran petrificado y acumulado en depósitos, como las conchas o las vasijas primitivas, los paleontólogos les hubieran prestado mucha más atención y nuestra existencia no se explicaría en función de las herramientas y sus materiales sino de un invento aún más complejo: el lenguaje. Sin duda, ésa debió de ser la verdadera proeza de nuestros ancestros, lograr que la experiencia fuera representada simbólicamente, en imágenes y sonidos, pues es a través de las palabras como hoy nos comunicamos y nos creemos las cosas. Sabiendo de su importancia, no me sorprende que en *Máquinas y maquinaciones* Ana Garcia-Pineda redujera la máquina a un enunciado, como si las palabras fuesen menos el vehículo de una idea que el instrumento para llevarla a cabo. Pero ¿con qué fin?

En algún momento Garcia-Pineda habló de salvar el mundo, cuyas leyes ha estudiado reiteradamente y desde distintos ángulos, ya sea con esquemas, listados o secuencias, narrando historias o dibujando, siempre en busca de alguna certeza. En su caso esto tiene una dimensión crítica, como si al hablar de las cosas ya las estuviera modificando. Me refiero a cuestionar lo que damos por hecho o se considera inamovible. A veces, ella articula ese cuestionamiento en un sentido humorístico, como en *Encontrar la verdad*, árbol genealógico que parte de un calamar, siendo éste el elemento original del que derivan todas las formas posibles, desde una patata a un *tupper*. En otras ocasiones lo hace de un modo más literario, y aquí pienso en *La ficción*

*If words had turned to stone and formed deposits, like seashells or primitive vessels, palaeontologists would have paid much more attention to them and our existence would not be explained in terms of tools and materials but in terms of an even more complex invention: language. That certainly was the true great achievement of our ancestors, making sure that experience was represented symbolically, in images and sounds, as today it is through words that we communicate with each other and believe things. In view of their importance, I am not at all surprised that in* Máquinas y maquinaciones *[Machines and Machinations] Ana Garcia-Pineda reduced the machine to a statement, as if the words were not so much the vehicle of an idea as the instrument to carry it out. But for what purpose?*

*At one point, Garcia-Pineda talked about saving the world, whose laws she has studied repeatedly and from different angles, whether through diagrams, lists or sequences, telling stories or drawing, but always in search of some form of truth. In her case there is a critical dimension to this, as if simply by talking about things she was actually altering them. What I mean to say is that she questions things we take for granted or that we consider to be set in stone. Sometimes she frames this questioning humorously, as in* Encontrar la verdad *[Seeking the Truth], a family tree that sprouts from a squid, which thus becomes the original element from which all possible forms derive, from a potato to a Tupperware container. On other occasions she adopts a more literary approach, as is the case in*

*es una realidad por suceder*, donde nos describe un mundo de agujeros que desaparecen y otro en el que las partes del cuerpo nunca son fijas, llevando estas suposiciones a sus últimas consecuencias. (Lo real, después de todo, nunca se detiene, a diferencia de la ficción.) En *La importancia del pepino* incluso llega a plantearse mediante un cálculo si podemos sustituir las lágrimas de una vida por sudor. De hecho, en el trabajo de Ana Garcia-Pineda el cuerpo y sus reacciones son también un elemento importante, pues, del mismo modo que nosotros incidimos en el entorno, éste también nos afecta y de esa negociación depende nuestra supervivencia. Se ve en *La curva del olvido*, vídeo en el que parte de su historia familiar para hablar de la amnesia colectiva a la que nos abocó el franquismo. Como sucede en todas sus obras, aquí un tema que podría ser muy complejo es expuesto con sumo ingenio y con esa frescura que tiene el autodidacta, que a falta de respuestas se ve en la necesidad de encontrarlas por sus propios medios. Quizás sea por eso por lo que al recurrir a la ciencia lo hace de manera poética, sin por ello renunciar a una aproximación verosímil, que es la frecuencia en la que se mueve. Es decir, desde lo que suena o aspira a ser verdadero. No en vano la verdad es lo último a lo que renunciaría y en ese compromiso reside su fuerza.

En *Señores sentados haciendo rayas*, que es la instalación de vídeo que aquí se presenta, Garcia-Pineda no parte de ninguna situación hipotética sino del uso y simbología de un elemento tan frecuente en nuestras vidas como son las rayas. De hecho, la raya que ella misma añadió a su nombre, como un apaño quirúrgico, para conservar el apellido de su madre ya nos indica algo. Con todo, aquí el alcance rebasa lo personal y se vuelve más político, quizás por lo que hay de estratégico en una raya. Si en el pasado, según nos cuenta, sirvieron de estigma (en presos, herejes y prostitutas), las rayas han sido con frecuencia una barrera o elemento defensivo, ya sea como sistema de camuflaje o como demarcación espacial. En los mapas dividen, fijan fronteras, límites. La expresión misma "mantener a raya" sugiere una autoridad no muy alejada

La ficción es una realidad por suceder *[Fiction Is a Reality Yet to Happen], in which she describes a world of holes that disappear and another one where the parts of the body are never fixed, and takes these assumptions to their final consequences. (After all, reality—unlike fiction—never comes to a standstill.) In* La importancia del pepino *[The Importance of the Cucumber] she even carries out a calculation to try and discover whether we can replace all the tears of a lifetime with sweat. In fact, the body and its reactions are crucial elements in Ana Garcia-Pineda's work: just as we impact the environment, it also has an effect on us and our very survival depends on that negotiation. This is plain to see in* La curva del olvido *[The Forgetting Curve], a video based on her family history in which she explores the collective amnesia to which the Franco regime condemned us. As with all her works, a theme that could seem very complex is presented with great ingenuity and with the innate freshness of autodidacts, who in the absence of answers are forced to find them through their own means. This perhaps explains why, when Garcia-Pineda resorts to science, she does so poetically but without forfeiting a plausible approximation, which is the frequency in which she operates. In other words, that which sounds like or aspires to be true. Little wonder that truth is the last thing she would forfeit, and in that compromise lies her strength.*

*In* Señores sentados hacienda rayas *[Seated Men Making Lines], the video installation presented at La Casa Encendida, Garcia-Pineda does not begin with a hypothetical situation but instead with the use and symbology of something that is very common in our lives: lines. In fact, the little line she herself has added to her last name, like a surgical fix, to preserve her mother's surname already tells us something. However, in this case the scope transcends the personal and becomes political, perhaps because lines have a strategic quality. While in the past, as the artist tells us, lines, in the sense of stripes, were a stigma (on convicts, heretics and prostitutes), they have also often been used as a barrier or defensive element, whether as a camouflage system or a spatial demarcation. On maps, lines divide, they establish borders and limits. Meanwhile, the expression "to*

de la de esos señores sentados a los que alude el título, que en 1493 empezaron a repartirse el pastel. En este sentido hay una impugnación al orden colonial y su pretensión de poseer el mundo, con todas las aberraciones que esto ha generado. La presencia de rayas en múltiples banderas también me hace pensar en otra obra suya, en este caso anterior al vídeo, *Conga hacia la derecha y Conga hacia la izquierda*, en la que se burla de la heráldica con un colorido díptico sobre los seres que aparecen en los escudos de armas, dispuestos en fila y por orden evolutivo. En *Señores sentados haciendo rayas*, en cambio, no hay espacio para gradaciones cromáticas y lo que podría interpretarse como otro juego especulativo es justo lo contrario; procede de una investigación muy documentada, aunque eso no impide que tengamos algunas dudas, dada la singularidad de los datos. Lo que nos dice la autora, ¿lo leyó en algún sitio o se le ocurrió a ella? De hecho, esa ambigüedad no es accidental. Nos indica cuan aleatorias son ciertas delimitaciones. Me refiero a las que obedecen a decisiones humanas. Y, sin embargo, como escribió en una hoja:

> En realidad hacer una raya es muy fácil,
> objetivamente fácil.
> Cuestionarla, no tanto.
> Moverla es una epopeya.

Creo que, a su manera, eso es lo que ha estado haciendo Ana Garcia-Pineda: mover las cosas de lugar, sacudirlas, cuestionando aquello en lo que se sustentan. En el caso de las rayas, su presencia se ha justificado de varios modos, pero ¿qué hace que unas sean más creíbles que otras o más reales, cuando a menudo son imaginarias? No dudo de que venga muy a cuento formularse esta pregunta en el estado actual de las cosas, en el que, para muchos, ciertas líneas son cada vez más infranqueables. Tanto que ya parecen muros, lo cual nos obliga a tomar partido. Algo que, en este caso, equivale a derribarlos para que esos señores al fin se levanten y pierdan "su" sitio.

*keep someone in line" suggests an authority not so far removed from that of the seated men to which the title refers, who in 1943 set about slicing up the cake. In this respect, the video installation challenges the colonial order and its attempt to claim possession of the world, with all the aberrations that have since ensued. The presence of lines or stripes on flags also brings to mind another of her works, in this case made prior to the video,* Conga hacia la derecha y Conga hacia la izquierda *[Conga to the Right and Conga to the Left], in which Garcia-Pineda makes fun of heraldry with a brightly coloured diptych featuring the creatures that appear on coats of arms, arranged in a line and in evolutionary order. In* Señores sentados haciendo rayas, *however, there is no room for colour gradations and what we might view as another game of speculation is the exact opposite; it stems from very thorough research, even though we might entertain certain doubts because of the astonishing nature of the data presented. Did the author read them somewhere, or did they just occur to her? In fact, this ambiguity is not accidental; it is an indication of just how random certain delimitations are. I'm referring to those that are the result of human decisions. And yet, as she wrote on a piece of paper:*

> *Making a line is actually very easy,*
> *objectively easy.*
> *Questioning it, not so much.*
> *And moving it is an epic achievement.*

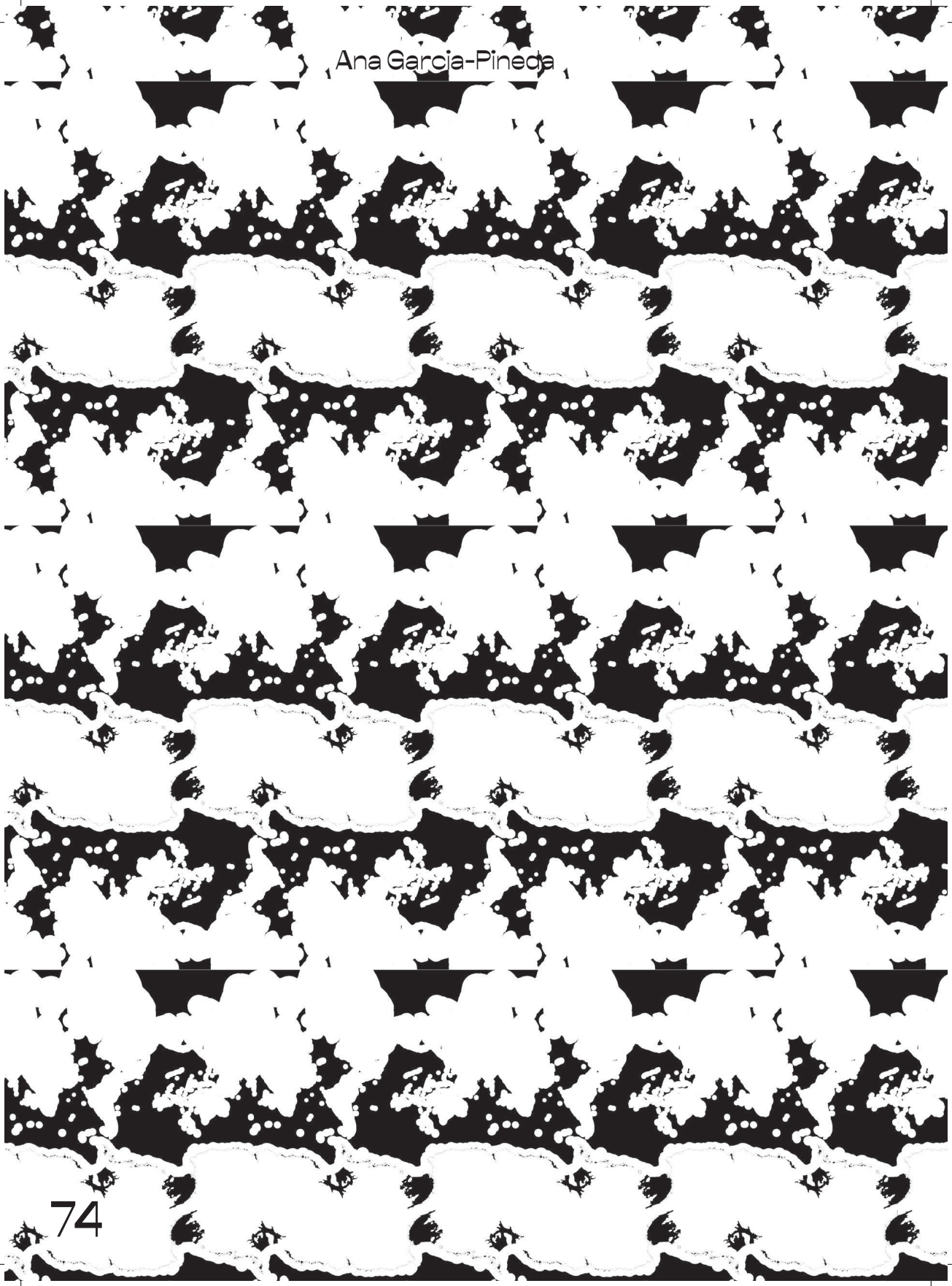
*I think this is precisely what Ana Garcia-Pineda has been doing in her own way: moving things from one place to another, shaking them up, questioning the foundations on which they are built. In the case of lines, their presence has been justified in several ways, but what makes some more credible or real than others when they are often imaginary? This question is clearly very relevant in the current state of affairs, when certain lines are becoming increasingly impassable for many people. So much so that they now seem more like walls, which demands that we all take sides. In this case, taking sides would be tearing them down so that those men finally stand up and lose "their" place.*

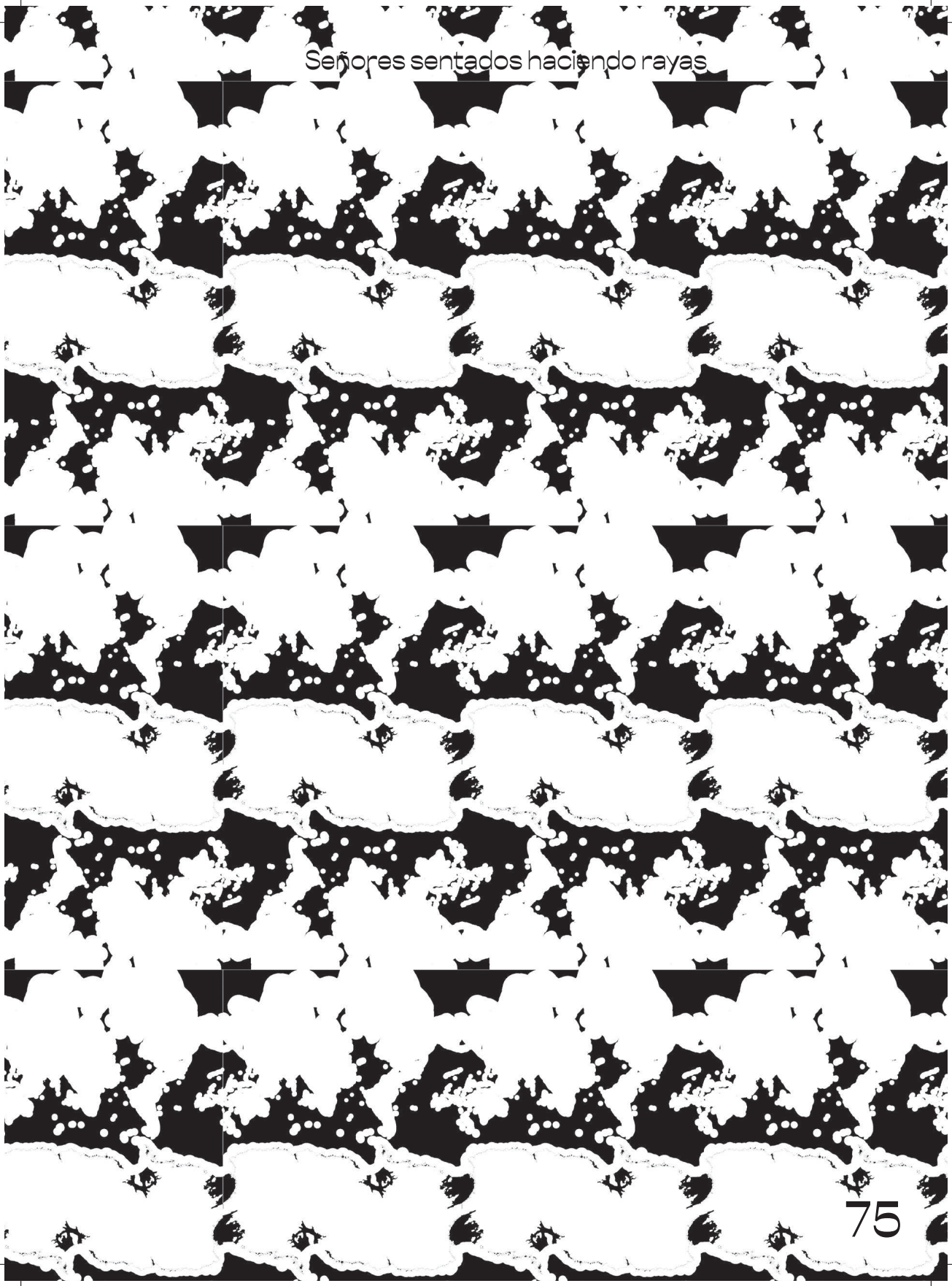
EN LA EDAD MEDIA
LAS RAYAS ESTABAN MUY MAL
VISTAS. SERVÍAN PARA MARCAR
PRESOS, HEREJES, LEPROSOS Y
PROSTITUTAS. JUDAS ERA
REPRESENTADO CON ROPA RAYADA.

(...)

LAS RAYAS DEJARON DE SER
SOLAMENTE UN ESTIGMA Y
EL ESTATUS DE LA CEBRA MEJORÓ.
EUROPA DEJÓ DE TEMERLAS MÁS
O MENOS CUANDO DECIDIÓ QUE
ERAN BLANCAS. Y QUE LO NEGRO
ERAN SOLAMENTE RAYAS.
LAS CEBRAS SON NEGRAS.
EL FETO ES NEGRO
Y EL BLANCO SE DEBE A LA
DESPIGMENTACIÓN.

EN 1493, EL PAPA ALEJANDRO VI
DIBUJÓ UNA RAYA
EN MEDIO DEL OCÉANO ATLÁNTICO:
LO DE LA DERECHA PARA PORTUGAL,
LO DE LA IZQUIERDA PARA ESPAÑA.





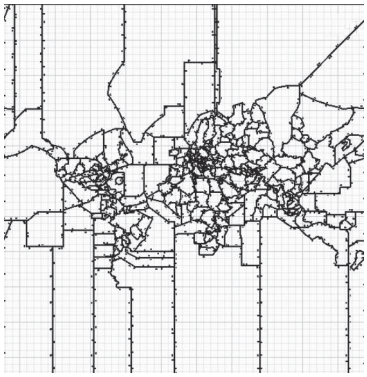
FRONTERA —— LÍNEAS

LOS MAPAS
UTILIZAN FICCIONES
PARA REPRESENTAR LA FICCIÓN
Y LOS SEÑORES QUE DIBUJAN ESAS FICCIONES
CREAN UNA FICCIÓN
DENTRO DE LA FICCIÓN
PARA QUE NO LES COPIEN.

CALLES FALSAS O MAL ESCRITAS

LOS MARES TAMBIEÑ PERTENECEN A LOS ESTADOS QUE PUEDEN EJERCER SU SOBERANÍA INCLUSO EN LUGARES DONDE ES FÍSICA Y TECNOLÓGICAMENTE IMPOSIBLE ACCEDER.

IMAGINA UNOS SEÑORES LLENÁNDOSE LOS BOLSILLOS DE AGUA



# Ignacio García Sánchez

*Amaurot World's Fair* [Exposición Universal de Amaurota], 2018. Instalación / *Installation*. Seis dibujos, lona pintada, tres esculturas, texto sobre pared y columna escultórica / *Six drawings, painted canvas, three sculptures, wall text and sculpted column*. Dimensiones variables / *Dimensions variable*

# Amaurot World's Fair

79

BIO Madrid, 1987

Vive y trabaja en Madrid

*Lives and works in Madrid*

# Ignacio García Sánchez

Ignacio García Sánchez es licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y la Hochschule für bildende Künste de Hamburgo. Ha sido artista residente en Tabakalera (San Sebastián), NauEstruch (Sabadell, Barcelona), El Ranchito Rusia (Matadero, Madrid, y NCCA Vladicáucaso, Osetia), Fundación BilbaoArte (Bilbao) y Centrul de Interes (Cluj-Napoca, Rumanía). Desde 2008 ha expuesto obra en Matadero (Madrid), MAC (La Coruña), Can Felipa y Fabra i Coats (Barcelona), Atarazanas y Luis Adelantado (Valencia), CAC (Málaga), PM8 (Vigo), Fúcares (Almagro, Ciudad Real), Kunsthaus (Hamburgo) y Survival Kit Festival (Umeå, Suecia), entre otros espacios artísticos.

García Sánchez emplea lenguajes visuales y narrativos basados en el dibujo y en recursos formales propios de ámbitos como la arquitectura, la ilustración de libros infantiles o de texto, el cómic, la heráldica o la propaganda política para reflexionar sobre una serie de temas recurrentes: las contradicciones entre teoría y práctica, la influencia de las ideas abstractas en los procesos concretos de transformación social o las relaciones del poder con la historia y cómo ésta es reinterpretada para legitimar el presente. Sus obras son concebidas como réplicas hechas a mano de productos culturales procedentes de sociedades futuras o paralelas a la nuestra. Así, mediante imágenes, objetos y textos plantea escenarios sociopolíticos ficticios situados entre lo plausible y lo descabellado, entre lo utópico y lo distópico.

*Ignacio García Sánchez studied Fine Arts at Madrid's Universidad Complutense and Hamburg's Hochschule für nildende Künste. He has undertaken residencies at Tabakalera (San Sebastián), NauEstruch (Sabadell, Barcelona), El Ranchito Rusia (Matadero, Madrid, and NCCA, Vladikavkaz, Ossetia), Fundación BilbaoArte (Bilbao) and Centrul de Interes (Cluj-Napoca, Romania). Since 2008 he has shown work at numerous art venues, including Matadero (Madrid), MAC (La Coruña), Can Felipa and Fabra i Coats (Barcelona), Atarazanas and Luis Adelantado (Valencia), CAC (Málaga), PM8 (Vigo), Fúcares (Almagro, Ciudad Real), Kunsthaus (Hamburg, Germany) and the Survival Kit Festival (Umeå, Sweden).*

*García Sánchez uses visual and narrative languages based on drawing and formal resources typically found in fields like architecture, children's or textbook illustrations, comic books, heraldry and political propaganda to reflect on a series of recurring themes: the contradictions between theory and practice, the influence of abstract ideas on concrete processes of social transformation, and the relations of power with the historical past and how this is reinterpreted to legitimise the present. His works are conceived as handmade replicas of cultural products from future or parallel societies. By means of images, objects and texts, he presents fictitious socio-political scenarios that range from plausible to preposterous, from utopian to dystopian.*

# INCLUSO MUCHO PEOR, PODRÍA SER PERFECTO[1]

# EVEN WORSE, IT COULD BE PERFECT[1]

Manuela Pedrón Nicolau
& Jaime González Cela

Un dedo, un dedo te señala. No es cierto, son muchos dedos. Dedos de niños que encuentras de repente al girar la esquina. Has intentado sonreírles pero ha sido peor. Estás preocupado. Ellos lo notan y señalan con más rabia. Pequeños dedos acusadores que te condenan. Ese fragmento de mano acusadora se ha repetido en distintos lugares a lo largo de la historia. En la Camboya de Pol Pot de los años setenta y en la Münster anabaptista del siglo XVI grupos de niños recorrían las calles juzgando a sus mayores. Se consideró que eran puros, incontaminados, y que encarnaban los ideales del mundo nuevo y utópico que se estaba construyendo. Estos experimentos, separados por cinco siglos de distancia, no llegaron a buen puerto, pero se recuerdan como intentos radicales y delirantes de plantear una sociedad completamente distinta a la que imperaba. Ese fragmento de cuerpo, ese dedo acusador, condensa las contradicciones, los deseos y los anhelos de gran parte de las revoluciones que se han dado.

En su trabajo, Ignacio García Sánchez piensa en otras revoluciones posibles y en cuáles serían las imágenes y objetos que podrían narrarlas. A partir de la idea del pasado como un tiempo activo, su obra se centra en el estudio de la historia, su construcción y narración. En sus proyectos, que se desarrollan a partir de dibujo, escultura e instalación, plantea el reto de imaginar futuros que parecen contradecir el desarrollo esperado de los acontecimientos. Como decía el teórico Frederic Jameson, para que algo suceda tiene que ser imaginado antes.

*A finger, a finger pointing at you. No, that's not right, there are many fingers. Children's fingers that you suddenly come across after turning a corner. You tried smiling at them but that made it worse. You're anxious. They can tell and point at you more angrily. Little accusing fingers that condemn you. This fragment of the accusing hand has been repeated in different places throughout history. In Pol Pot's Cambodia in the 1970s and in Anabaptist Münster in the sixteenth century, groups of children roamed the streets judging their elders. The children were considered to be pure, uncontaminated, the personification of the ideals of the new utopian world that was being built. These experiments, separated by five centuries, didn't succeed, but they are nevertheless remembered as radical and irrational attempts to create a new society, a completely different society from the prevailing one. That fragment of the body, that accusing finger, condenses the contradictions, desires and ambitions of most of the revolutions that have ever taken place.*

*In his work, Ignacio García Sánchez explores other possible revolutions and the images and objects that might be used to narrate them. Based on the idea of the past as an active time, his oeuvre focuses on the study of history, its construction and narration. His projects, which employ drawing, sculpture and installation, present the challenge of imagining futures that seem to contradict how we expect events to unfold. As the theorist Frederic Jameson said, for something to happen it has to be imagined first. And therein lies the political and speculative potential of*

Y es ahí donde radica el potencial político y especulativo de la ciencia ficción, tan imbricada en la obra de García Sánchez.

En su producción encontramos imágenes provenientes de mundos y líneas temporales alternativos. Esas imágenes nos hablan de contradicciones y de tradiciones no hegemónicas que escapan de las lógicas tecnológicas a las que se suele asociar el futuro. En varias de sus series de dibujos, como *The Barbarians Among Us* [Los bárbaros entre nosotros] (2015-2016) o *Scenes of a Revolution yet to Come* [Escenas de una revolución aún por llegar] (2012), García Sánchez propone escenas de sociedades y revoluciones que no se han dado todavía. Algunas resultan terribles, otras esperanzadoras, pero en todas hay una invitación a imaginar posibilidades sociales y políticas que parecen ajenas a este mundo. En series más recientes, como *Ruins of the Anthropocene* [Ruinas del Antropoceno] (2016-2017) o *The Future Lies Behind* [El futuro ya ha pasado] (2014-2016), García Sánchez crea fragmentos de objetos arqueológicos ficticios de sociedades que bien podrían ser las que aparecen en los trabajos anteriores. Trozos de dedos, de cabezas o de plantas conforman esta serie de sinécdoques con las que inventa una tradición escultórica ajena a la del espectador y que parecen pertenecer a un museo arqueológico de un tiempo que no es el nuestro.

En su nuevo proyecto, *Amaurot World's Fair* [Exposición Universal de Amaurota] (2018), ese potencial de la ciencia ficción es puesto en cuestión a partir del análisis de los fantasmas semióticos que acompañan la cultura especulativa. El escritor William Gibson utiliza este concepto en su relato "El continuo de Gernsback" para identificar los restos de imaginería popular que, provenientes del pasado, proyectan futuros; son formas culturales que pierden su autoría, se popularizan y pasan a configurar el imaginario colectivo de cómo imaginamos alternativas o lo que está por llegar. Los fantasmas semióticos que invaden nuestra idea de futuro y copan gran parte de las proyecciones de ciencia ficción proceden así de una visión capitalista del porvenir que, desde la década de los cincuenta,

*science-fiction that is such an inextricable part of García Sánchez's work.*

*The images in the artist's output belong to alternative worlds and timelines, evoking contradictions and non-hegemonic traditions that escape the technological logics with which the future is usually associated. In several of his drawing series, such as* The Barbarians Among Us *(2015–2016) and* Scenes of a Revolution yet to Come *(2012), García Sánchez presents scenes of societies and revolutions that have not yet come to pass. Some of them are terrible, others inspire hope, but they all share an invitation to imagine social and political possibilities that seem alien to this world. In more recent series, such as* Ruins of the Anthropocene *(2016–2017) and* The Future Lies Behind *(2014–2016), García Sánchez creates fragments of fictitious archaeological artefacts from societies that could well be those that appear in the earlier works. Bits of fingers, heads or plants make up this series of synecdoches with which he invents a sculptural tradition that is alien to the viewer and which we could find in an archaeological museum from a time that is not our own.*

*In his new project,* Amaurot World's Fair *(2018), García Sánchez questions the potential of science-fiction by analysing the semiotic spectres that accompany the speculative culture. The writer William Gibson uses this concept in his short story "The Gernsback Continuum" to identify remnants of popular imagery from the past that project possible futures. These remnants are cultural forms that lose their authorship, become popularised and enter the collective imagination, shaping how we imagine alternatives or what is yet to come. The semiotic spectres that invade our idea of the future and colonise most sci-fi projections are therefore rooted in a capitalist view of what lies ahead, which since the 1950s has generated promises of a hyper-technological future, as the anthropologist David Graeber has pointed out.*[2] *From the most utopian tendencies to dystopic panoramas, representations of the future are strongly conditioned by the ideas of progress and economic growth that have dominated Western society since then but which the system itself has not managed to bring about.*

ha generado promesas de un futuro hipertecnológico, como indica el antropólogo David Graeber[2]. Desde las tendencias más utópicas a los panoramas distópicos, las representaciones del futuro están fuertemente condicionadas por las ideas de progreso y crecimiento económico impulsadas en Occidente desde entonces y que, sin embargo, el propio sistema no ha conseguido cumplir.

En contraposición a esas imágenes, *Amaurot World's Fair* presenta una utopía no deseable según las formas de deseo predominantes en la actualidad. Frente a esos avances técnicos que propone la ficción especulativa derivada de esta pulsión, el proyecto de García Sánchez apunta hacia una ciencia ficción centrada en la especulación en torno al cambio político. Una transformación que no se imagina placentera ni desarrollista, sino que supone un cambio traumático y la reconversión de las estructuras sociales. En oposición a las utopías evolucionistas centradas en la técnica, *Amaurot World's Fair* toma como referencia tradiciones críticas —desde William Morris a Ursula K. Le Guin y desde Marx a Kropotkin— que, en una versión distorsionada, aparecen entre los referentes de esta civilización futura o paralela.

Este proyecto profundiza en una de las líneas de investigación de Ignacio García Sánchez, la dirigida a reflexionar sobre cómo se muestran esos fragmentos, sobre qué dispositivos se desarrollan para que el espectador lea la pieza o piense en su propia historia. Cómo, desde el arte, el Estado, las ferias o la academia, se trabaja sobre la construcción de la historia a partir de la exposición de objetos culturales que condensan o expanden el mundo al que pertenecen. El formato de este proyecto se inspira en el modelo creado por las exposiciones internacionales y universales. Sin embargo, las imágenes presentadas en ese dispositivo rompen con la tendencia puramente celebratoria que acompaña tradicionalmente estos eventos. En lugar de mostrar y ensalzar la realidad de una nación, proyecta el futurible o la realidad paralela de una utopía ambigua. Tampoco plantea una visión cínica o irónica de esa dimensión. Simplemente especula a partir de nociones y

*As a contrast to these images,* Amaurot World's Fair *presents an undesirable utopia, in the sense that it contradicts the predominant forms of desire today. García Sánchez's project counteracts the technical advances proposed in the speculative fiction prompted by this impulse, pointing instead to a science-fiction that speculates about political change: a transformation imagined as neither pleasant nor developmental, but rather leading to a traumatic change and reconversion of the social structures. As opposed to the evolutionist utopias that focus on technology,* Amaurot World's Fair *references critical traditions—from William Morris to Ursula K. Le Guin and from Marx to Kropotkin—which appear, in a distorted version, among the benchmarks for this future or parallel civilisation.*

*This project revisits one of Ignacio García Sánchez's lines of research, namely how to display these fragments, what formats will enable viewers to understand the piece or to think about their own history, how the state, fairs and academia use art to construct history by exhibiting cultural objects that condense or expand the world to which they belong. The format of this project is inspired by the model created for international exhibitions and world's fairs. However, the images presented here break with the purely celebratory dimension that traditionally accompanies these events. Instead of exhibiting or extolling the reality of a nation, the work projects the possible future or the parallel reality of an ambiguous utopia. But García Sánchez does not provide a cynical or ironic view of that dimension; he simply speculates about recurring notions and symbols in the history of ideal societies, and in so doing confronts us with the idea of utopia, of perfection even, that the capitalist worldview has injected into our dreams.*

*1. The title is borrowed from the short story by William Gibson "The Gernsback Continuum". It is how the protagonist responds, at the end of the story, to a newsstand proprietor who says: "Hell of a world we live in, huh? But it could be worse, huh?" / "That's right, or even worse, it could be perfect."*

*2. See David Graeber, "On Flying Cars and the Declining Rate of Profit",* The Baffler*, 19 (March 2012).*

símbolos recurrentes en la historia de las sociedades ideales y, en ese ejercicio, nos enfrenta a la idea de utopía, e incluso de perfección, que la cosmovisión capitalista ha inoculado en nuestros sueños.

1. Este título procede del cuento de William Gibson "El continuo de Gernsback". Es la frase con la que, al final del relato, el protagonista responde a un quiosquero cuando éste le dice: "Qué asco de mundo en el que vivimos. Pero podría ser peor, ¿eh?" / "Desde luego, o incluso mucho peor, podría ser perfecto".

2. Ver David Graeber, "On Flying Cars and the Declining Rate of Profit", *The Baffler*, 19 (marzo 2012).

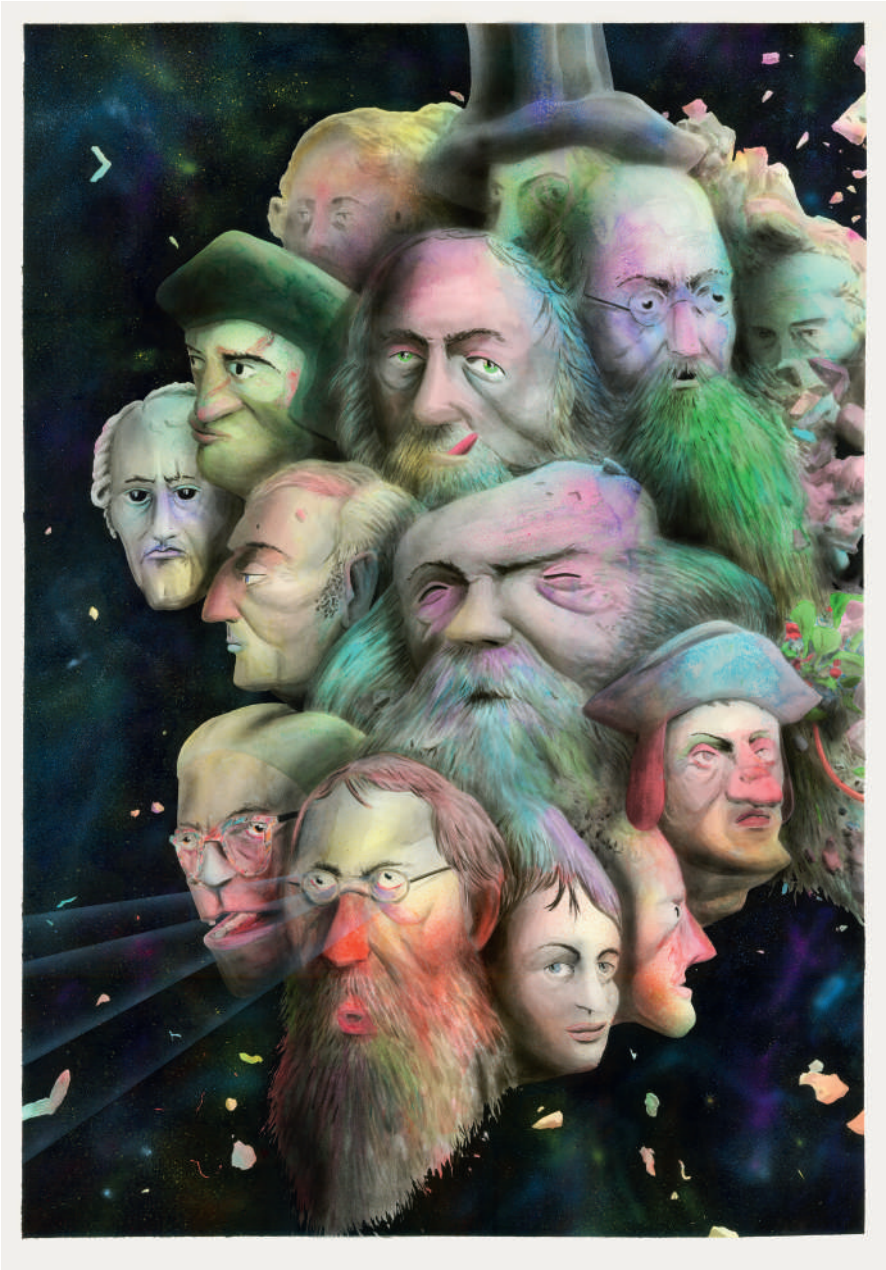
*Amaurot World's Fair: Projection of a Column* (detalle/*detail*)
Escayola pigmentada y pintada /
*Pigmented and painted plaster*, 244 x 38 x 38 cm

*Amaurot World's Fair: Abolition Decree*
Tinta, acuarela y aerógrafo sobre papel /
Ink, watercolour and airbrush on paper, 76 x 56 cm

*Amaurot World's Fair: Cornucopia*
Arcilla, porexpan, escayola pigmentada y silicona /
*Clay, styrofoam, pigmented plaster and silicone*, 56 x 92 x 30 cm

*Amaurot World's Fair: Chamber Pot*
Escayola dorada /
*Golden plaster*, 51 x 40 x 40 cm

*Amaurot World's Fair: Anti-Antiutopian Wall*
Tinta, acuarela y aerógrafo sobre papel /
*Ink, watercolour and airbrush on paper,* 70 x 100 cm



*Amaurot World's Fair: Drifting Prophets*
Tinta, acuarela y aerógrafo sobre papel /
*Ink, watercolour and airbrush on paper*, 100 x 70 cm

*Amaurot World's Fair: Mutual Aid*
Escayola pintada /
*Painted plaster*, 15 x 38 x 11 cm

*Amaurot World's Fair: Economy and Industry*
Pintura plástica, acrílico y aerógrafo sobre lona /
*Plastic paint, acrylic and airbrush on canvas*, 200 x 284 cm

*Amaurot World's Fair: Wreck of Arms*
Tinta, acuarela y aerógrafo sobre papel /
*Ink, watercolour and airbrush on paper*, 70 x 70 cm

# Susanna Inglada

# Uñas y dientes

*Uñas y dientes* [Nails and Teeth], 2018. Instalación / *Installation*. Dibujos sobre estructuras de madera, dibujo sobre pared y linóleo sobre pared y suelo / *Drawings on wood structures, wall painting and linoleum on wall and floor*. Dimensiones variables / *Dimensions variable*

BIO Banyeres del Penedès, Tarragona, 1983
Vive y trabaja entre Ámsterdam y Barcelona
*Lives and works between Amsterdam and Barcelona*

# Susanna Inglada

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Autónoma de Barcelona, Susanna Inglada continuó sus estudios en la Willem de Kooning Academy de Róterdam (Países Bajos) y obtuvo una maestría por el Frank Mohr Institute de Groningen (Países Bajos). Asimismo, ha sido residente en HISK (Gante, Bélgica), Halle 14 (Leipzig, Alemania), Kunst & Complex (Róterdam), La Embajada (Ciudad de México), Frans Masarell (Kasterlee, Bélgica) y 18th Street (Los Ángeles, California). En 2013 fue nominada para el Premio George Verberg Grant y en 2018 ha obtenido el segundo galardón del Premio de Pintura Internacional Guasch Coranty. Entre sus últimas exposiciones destacan *Ojos de Oro* (Museum Folkwang, Essen, Alemania), *Vreemde Gewontes* (Kunsthal, Róterdam), *Krijt* (Kunsthal KAdE, Amersfoort , Países Bajos), *Soft Elements of Some Violent Tendencies* (Extra City, Amberes, Bélgica), *The Line Up: The Power of Drawing* (Centraal Museum, Utrecht, Países Bajos), *Maelström* (Arti et Amicitiae, Ámsterdam) y *Drawing Front* (Drawing Centre, Diepenheim, Países Bajos).

Inglada es un ejemplo relevante –y poco común– de una artista políticamente comprometida cuyo trabajo es refinado a nivel formal. Su obra está llena de referencias a la historia del arte y, sobre todo, participa de significados que adquieren más de una dimensión. De maestros como Goya y –entre los contemporáneos– Leon Golub ha aprendido a no cerrar los ojos ante la violencia y el abuso de poder; y de artistas admirados, como William Kentridge y Paula Rego, ha aprendido una lección vital sobre la inherente complejidad y ambigüedad de la naturaleza humana.

*After studying Fine Arts at Barcelona's Universitat Autònoma, Susanna Inglada continued her studies at the Willem de Kooning Academy in Rotterdam (Netherlands) and obtained a master's from the Frank Mohr Institute in Groningen (Netherlands). She has also undertaken residencies at HISK (Ghent, Belgium), Halle 14 (Leipzig, Germany), Kunst & Complex (Rotterdam), La Embajada (Mexico City), Frans Masarell (Kasterlee, Belgium) and 18th Street (Los Angeles, California). In 2013 she was nominated for the George Verberg Grant and in 2018 she won the second award at the Guasch Coranty International Painting Prize. Her recent exhibitions include* Ojos de Oro *(Museum Folkwang, Essen, Germany),* Vreemde Gewontes *(Kunsthal, Rotterdam),* Krijt *(Kunsthal KAdE, Amersfoort, Netherlands),* Soft Elements of Some Violent Tendencies *(Extra City, Antwerp, Belgium),* The Line Up: The Power of Drawing *(Centraal Museum, Utrecht, Netherlands),* Maelström *(Arti et Amicitiae, Amsterdam), and* Drawing Front *(Drawing Centre, Diepenheim, Netherlands).*

*Inglada is a key yet rare example of a politically committed artist whose work is highly refined at the formal level and full of references to art history. She is particularly interested in meanings that acquire more than one dimension. From masters like Goya and contemporary artists like Leon Golub she has learned not to close her eyes to violence and the abuse of power; and from admired artists like William Kentridge and Paula Rego she has learned a vital lesson about the complexity and ambiguity inherent to human nature.*

Texto/*Text*: Simone Menegoi (comisario/*curator*)

# UN TEATRO SIN TEATRO

# A THEATRE WITHOUT THEATRE

## Matteo Lucchetti

Visité España por primera vez en el verano de 2007. Tenía veintitrés años y no podía imaginar que estaba a punto de descubrir una exposición que aun hoy ocupa mis pensamientos cada cierto tiempo. La muestra, *Un teatro sin teatro*, se exhibía en el MACBA de Barcelona y estaba comisariada por Bernard Blistène y Yann Chateigné, con la colaboración de Pedro G. Romero. Era un maravilloso maremágnum integrado por más de seiscientas piezas entre obras de arte, objetos, instalaciones, vídeos, carteles, utillaje escénico y otros muchos elementos efímeros que giraban en torno a la relación entre las artes plásticas y el teatro, partiendo de la polinización cruzada de las vanguardias de principios del siglo XX y con referencias a figuras como Antonin Artaud, Bertolt Brecht y Tadeusz Kantor. Aquella exposición, que fue esencial para mi formación como comisario, reflejaba estéticamente "la retroalimentación constante entre expresiones populares y aquellas provenientes de la alta cultura, del cabaré a la ópera, del *rock and roll* a la danza, del teatro de calle a la *performance* y del desfile carnavalesco al ritual", como decía la nota de prensa.

Cuando entré por primera vez en el estudio de Susanna Inglada en el HISK de Gante, aquella especie de hibridación entre géneros, estilos y oficios diferentes volvió a mi memoria, abriéndome una puerta de acceso a la producción artística de Inglada. Sus instalaciones ambientales se componen esencialmente de dibujos ampliados atrapados en el acto de convertirse en otra cosa: utillaje escénico, siluetas de cartón, vallas publicitarias, fondos teatrales y otros elementos capaces de crear la ilusión de un teatro que nunca llega a materializarse del todo pero que, a pesar de ello, alude a sus desenla-

*I first visited Spain in the summer of 2007. I was twenty-three and little did I know that I was about to experience an exhibition that still lingers in my thoughts now and then. The show,* A Theatre without Theatre*, was exhibited at the MACBA, in Barcelona, under the curatorial guide of Bernard Blistène and Yann Chateigné, with the collaboration of Pedro G. Romero. It was a wonderful* mare magnum *featuring over six hundred pieces, including artworks, objects, installations, videos, posters, stage props and many other ephemera revolving around the relationships between visual arts and theatre, starting from the cross-pollination of the early-twentieth-century avant-gardes, and referencing figures such as Antonin Artaud, Bertolt Brecht, and Tadeusz Kantor. This pivotal exhibition for my curatorial formation aesthetically reflected "the constant mutual interaction between popular expressions and those originating in high culture, from cabaret to opera, rock & roll to dance, street theatre to performance and the carnival parade to ritual", as stated in the press release.*

*When I first entered Susanna Inglada's studio at HISK, in Ghent, that kind of crossover among genres, styles, and different crafts came back to my mind, illuminating a way to enter her practice. Her environmental installations are made primarily of expanded drawings caught in the act of becoming something else: theatre props, cardboard cut-outs, billboards, scenery flats and other elements apt at creating an illusion of a theatre that will never fully materialize but nevertheless alludes to its potential developments. The recurring subjects of the drawings are bodies and body parts: hands and arms stretching across the room to establish new corners; blown up heads with furrowed brows and wrinkles that*

ces potenciales. Los temas recurrentes de los dibujos son los cuerpos y las partes del cuerpo: manos y brazos que atraviesan la habitación para crear nuevas esquinas, cabezas ampliadas con ceños fruncidos y arrugas que sugieren los límites de una puerta, narices y orejas que invierten la perspectiva de la estancia mientras sus formas se prolongan por el suelo o el techo... Todos los elementos proponen una experiencia diferente del espacio expositivo al tiempo que evocan diversas situaciones que se desploman —desde un punto de vista conceptual y dramatúrgico— unas sobre otras.

Desde lejos, los protagonistas —a menudo hombres blancos, presuntos representantes de una sociedad patriarcal— se asemejan a ejecutivos que trabajan en los sectores financiero o político, mientras que los detalles de sus manos, que parecen querer aferrarse a algo, y sus bocas abiertas les asemejan más a los zombis de las películas de George A. Romero. En ambos casos, sus "uñas y dientes" —que es el título elegido para la instalación que Inglada presenta en la exposición *Generaciones 2019* de La Casa Encendida— se deshacen vorazmente de sus víctimas o sirven para expresar los rasgos cínicos de la sociedad capitalista, como si estuvieran emparentados con las insensibles figuras de los tristemente célebres *Pilares de la sociedad* pintados por George Grosz en 1926.

La abundancia de cuerpos suspendidos desde arriba o que aparecen cubiertos por capas de papel de color superpuestas sugiere que podría tratarse de cadáveres desmembrados, torturados y escondidos por las manos siempre presentes que pueblan la composición. Mientras me muevo entre las siluetas cuidadosamente distribuidas y camino despacio por las escenas enfrentadas que representan figuras humanas diseñadas, pintadas o impresas a partir del cuaderno de bocetos de Inglada, no puedo evitar recordar el abrumador número de cadáveres exhumados de fosas comunes que en los últimos años se están descubriendo por toda España. Las heridas de la Guerra Civil (1936-1939) están increíblemente abiertas y siguen sangrando, al menos desde que la amnistía de 1975 —votada para faci-

*suggest the limits of a door; noses and ears that overturn the perspective of the room as their shapes are prolonged over the floor or the ceiling... Every element proposes a different experience of the exhibition space while evoking multiple scenarios that conceptually and dramaturgically collapse into each other.*

*From a distance, the protagonists—often white males, as suspected representatives of a patriarchal society—resemble white collars operating in financial or political realms, while the details of their grabbing hands and open mouths bring them closer to the zombies in George A. Romero's movies. In both cases, their "nails and teeth"—which is the chosen title for the installation presented by Inglada at La Casa Encendida's* Generaciones 2019*—voraciously dispose of their victims or serve to express the cynical traits of capitalist society, as if they were relatives of the uncaring figures of the notorious* Pillars of Society *painted by George Grosz in 1926.*

*The abundance of bodies left hanging from above or covered by superimposed layers of coloured paper suggests they could be corpses, ripped apart, tortured and hidden by the ever-present hands populating the composition. While I move among the carefully laid out silhouettes and slowly walk in the colliding scenes performed by the human figures designed, painted or printed out of Inglada's sketchbook, I cannot help recalling the staggering numbers of corpses exhumed from the anonymous mass graves that are being discovered across Spain in recent years. The wounds of the Spanish Civil War of 1936–1939 are in fact incredibly open and bleeding; at least since the amnesty of 1975—voted to smoothen the transition towards democracy—is seriously put into question. Last August I read about the town of Paterna, in the outskirts of Valencia, where excavations are bringing to light the skeletons of prisoners of Franco's regime, disseminated in tens of hidden burial sites. Those in charge of the operations believe that just in that area there probably are more than two thousand unidentified victims. In the light of these dark pages of the past that are resurfacing in contemporary Spanish news, Inglada's artworks manifest themselves as ephemeral monuments that inhabit history in its most hidden folds while practising a*

litar la transición a la democracia— ha empezado a cuestionarse profundamente. El pasado agosto leí sobre la localidad de Paterna, en las afueras de Valencia, donde las excavaciones están sacando a la luz esqueletos de prisioneros del régimen de Franco repartidos por decenas de fosas ocultas. Los responsables de las exhumaciones creen que, sólo en esa zona, hay probablemente más de dos mil víctimas sin identificar. A la vista de estas oscuras páginas del pasado que están resurgiendo en las noticias de la España contemporánea, las obras de Inglada se presentan como monumentos efímeros que habitan la historia en sus pliegues más ocultos mientras practican una memoria compuesta por gestos, en vez de por hechos y relatos detallados. Las poses de las manos cubren a menudo los ojos de los personajes, simulando el acto de apartar la vista de una escena vergonzosa o la sensación de culpa que impregna los elementos circundantes.

El teatro al que se refiere la obra de Inglada es, pues, uno que refleja la esfera política y expone la violencia de la manipulación de las masas creando agrupaciones de representaciones arquetípicas del poder y de los oprimidos. Sin especificar nombres, fechas o cifras, pero aludiendo a los sentimientos que envuelven los acontecimientos históricos y los debates contemporáneos, la artista nos introduce en un teatro de operaciones —al modo de un contexto bélico— que se reorganiza sin descanso en un número infinito de combinaciones.

El catálogo que acompañaba la exposición *Un teatro sin teatro* incluía una conversación entre Alain Badiou y Elie During en la que el filósofo francés ofrecía una definición del teatro que resulta sorprendentemente apropiada para describir el universo de Inglada: "Una exhibición pública, con escenario o sin él, de una combinación intencionada de cuerpos y de lenguajes [...] que muestra elementos exteriores a la dualidad cuerpos/lenguajes, como imágenes, pantallas o actividades (pintar, esculpir o tirar objetos, etc.) [...], para introducir, de hecho, nuevas dimensiones del cuerpo (violencia, desnudez, sexo, deformaciones figuradas, etc.)".

*memory made of gestures rather than detailed accounts and facts. The poses of the hands often cover the eyes of the characters, simulating the act of hiding from a shameful scene or the sense of guilt that pervades the surrounding arrangements.*

*The theatre Inglada's work refers to is, therefore, one that mirrors the political sphere and exposes it for its violence in manipulating the masses, creating gatherings of archetypical representations of power and their oppressed counterparts. Without addressing names, dates or specific figures, but rather alluding to the feelings enveloping historical events and contemporary debates, the artist introduces us to a theatre of operations—as in a warfare context—that is constantly rearranged in a never-ending number of combinations.*

*The catalogue that accompanied* A Theatre without Theatre *included a conversation between Alain Badiou and Elie During where the French philosopher offers a definition of theatre that seems incredibly fitting when experiencing Inglada's approach: "A public exhibition, with or without a stage, of a desired combination of bodies and languages [that] displays elements external to the languages/bodies duality, such as images, screens and activities (painting, sculpting or throwing objects, etc.) [to] simply introduce new dimensions of the body (violence, nudity, sex, imaged deformations, etc.)."*

# Raisa Maudit

# Una pequeña serenata fallida

109

*Una pequeña serenata fallida* [A Small Failed Serenade], 2018. Instalación / *Installation*. Telón con poleas, césped, sonido, vídeo, dibujo, pieza de madera "planchette" y publicación / *Curtain with pulleys, grass, sound, video, drawing, wooden planchette and publication*. Dimensiones variables / *Dimensions variable*

BIO La Palma,
Islas Canarias, 1986
Vive y trabaja en Madrid
*Lives and works in Madrid*

# Raisa Maudit

Raisa Maudit es artista visual, comisaria independiente y productora cultural. Especialmente interesada por la experimentación y los (no) límites de los lenguajes y las disciplinas, normalmente trabaja de forma multidisciplinar: vídeo, fotografía, sonido, acción, instalación, *performance*, comisariado y otros formatos más intangibles. El postanarquismo, la experiencia artística como acto subversivo, el transfeminismo, la autoficción, la cultura popular, la identidad, el cuerpo como herramienta y el ocultismo son algunos de sus temas recurrentes.

Entre otros espacios expositivos, Maudit ha mostrado sus proyectos en galerías, ferias y museos como MUSAC (León), Gitte Bohr: Club fur Kunst und politisches Denken (Berlín), Galería Fernando Pradilla (Madrid), Canarias Mediafest (Las Palmas de Gran Canaria), Fundación Antonio Saura (Cuenca), Galería Códice (Managua), Estampa (Madrid), SWAB (Barcelona), CA2M (Móstoles, Madrid), Galería Paula Alonso (Madrid), LABoral Centro de Arte (Gijón), Fundación Joan Miro (Barcelona), MACBA (Barcelona) y HOME (Mánchester). Ha trabajado con comisarios como Sarah Perks, Julia Morandeira, David G. Torres y Marti Manen y ha recibido premios y becas como los concedidos por Injuve, TEA Tenerife, Canarias Mediafest y Estampa. Asimismo, ha comisariado proyectos en PS Mirabel (Mánchester), TEA Tenerife Espacio de las Artes (Tenerife), Supermarket Art Fair (Estocolmo) y S.A.D (Madrid). Ha formado parte del comité de selección en proyectos como Intransit 2015 y ha realizado talleres en CA2M, Injuve, Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid y Getxoarte.

En 2014 Maudit cofundó el espacio madrileño de arte experimental y centro de producción Storm and Drunk (S.A.D), que actualmente dirige.

*Raisa Maudit is a visual artist, independent curator and cultural producer. With a special interest in experimentation and the (non) limits of languages and disciplines, her work tends to be multidisciplinary, involving video, photography, sound, action, installation, performance and curating, as well as other less tangible formats. Post-anarchy, the artistic experience as a subversive act, trans-feminism, autofiction, popular culture, identity, the body as a tool and the occult are all recurring themes in her work.*

*Among other venues, Maudit has exhibited her projects at galleries, fairs and museums such as MUSAC (León), Gitte Bohr: Club fur Kunst und politisches Denken (Berlin), Galería Fernando Pradilla (Madrid), Canarias Mediafest (Las Palmas de Gran Canaria), Fundación Antonio Saura (Cuenca), Galería Códice (Managua), Estampa (Madrid), SWAB (Barcelona), CA2M (Móstoles, Madrid), Galería Paula Alonso (Madrid), LABoral Centro de Arte (Gijón), Fundación Joan Miro (Barcelona), MACBA (Barcelona) and HOME (Manchester). She has worked with curators like Sarah Perks, Julia Morandeira, David G. Torres and Marti Manen, and she has received grants or awards from Injuve, TEA Tenerife, Canarias Mediafest and Estampa. Her curatorial projects have been presented at PS Mirabel (Manchester), TEA Tenerife Espacio de las Artes (Tenerife), Supermarket Art Fair (Stockholm) and S.A.D (Madrid). She was a member of the selection committee for the Intransit 2015 project, and she has held workshops at CA2M, Injuve, Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid and Getxoarte.*

*In 2014 Maudit co-founded Storm and Drunk (S.A.D), an experimental art and production centre in Madrid which she currently directs.*

# EIN MUSIKALISCHER SPASS K.522

## Wolfgang Amadeus Mozart

*Ma très cher ami* Raisa,

Siento no haberle escrito antes pero el verano trajo consigo un amargo silencio, he estado taciturno, sumergido en una oleada de emociones que no sé concentrar en estas palabras —cada vez que me sentaba frente al *bureau* algo superior a mí me invadía y paralizaba— **no se puede escribir todo lo que se piensa —por lo menos no yo—. Es mejor hablar que escribir**[1]. A principios de junio se murió mi estornino, ¿lo recuerda? <me cuesta expresar aún la pérdida que siento en mi pecho> Ha sido un año de desgracias —mi padre abandonó este mundo— y aunque parezca inmoral y poco cristiano, no siento remordimiento alguno al confesarle que no existe comparación ante el duelo —bien sabe que mi relación con *papa* ha sido difícil estos últimos años— su partida le ha dado la paz que se les promete a los hombres buenos y religiosos como él <a mí sólo me ha dado la *sérénité* necesaria para alejarme de la culpabilidad del fracaso familiar en el que creía vivir>, que quizá no era tan grave a fin de cuentas. La partida de mi pájaro, en cambio, me trajo otro tipo de calma —un silencio profundo— que me hizo ser consciente de mi absoluta *solitude* ante el mundo.

Sé que usted no se reirá de semejantes confesiones ¡quizá me merezca un castigo por mal hijo y mal cristiano, pero bien sabe que nunca por mentiroso! Aquellos que me hacen sentir tan solo, que me abruman con sus cuchicheos y

*I'm sorry I haven't written before but the summer brought a bitter silence, I've been taciturn, submerged in a wave of emotions that I don't know how to condense in these words—every time I sat down at the* bureau *something bigger than me invaded and paralysed me—**it is impossible to write all we think—at least, I find it to be so. I would rather say it than write it**.[1] At the beginning of June my starling died. Do you remember it? <I still find it hard to express the loss I feel in my chest> It has been a year of misfortunes—my father left this world—and immoral and unchristian as it may seem, I have no compunction whatsoever in confessing to you that there is no comparison in terms of the grief—as you well know, my relationship with* papa *has been difficult these last years—his departure has conferred on him the peace that is promised to good, religious men like him <for myself, it has merely conferred the* sérénité *I needed to shake off the guilt about the family failure in which I believed I existed>, which perhaps was not so serious after all. However, the departure of my bird brought me another type of calm—a deep silence—which made me aware of my absolute* solitude *in the world.*

*I know you will not mock these confessions—perhaps I am deserving of punishment for being such a poor son and poor Christian but, as you well know, not for being a liar! Those who make me feel so alone, who over-*

me lanzan aplausos vacíos <sin entender nada de la *musique*> son los que no comprenderían por qué mi pájaro era tan preciado para mí. **Porque la gente no hace más que cumplidos y eso es todo. Quedan conmigo para tal o cual día; entonces toco y dicen *O c'est un prodige. C'est inconcevable, c'est étonnant*. Y con eso *adieu*.** Y usted me dirá que esas personas que no alcanzan a entender son aquellas cuya amistad bien me conviene mantener cerca y así asegurar los gastos a los que me enfrento en mi rutina <el alquiler de la casa donde Constanze cuida y se preocupa gentilmente de la educación y la salud de mis hijos, el atuendo con el que paseo por estas calles> **En vestido ya sabe usted que en lugares extraños <no se puede ir mal>. Hay que tener siempre cierta apariencia.**

Qué contradicción es la que habito —¡qué difícil es todo!— Esta *solitude* ante tanta gente donde no existen distinciones entre amigos verdaderos y clientes que aprecian la *musique*, los cortesanos de ca[2], **los caballeros que toman una pulgarada de tabaco —estornudan, carraspean— o empiezan una conversación**— mientras el resto dice *bravo*. —¿de qué sirven estas personas si no saben volar? —No encuentro en ellos pruebas de una amistad sincera y desinteresada como la que recibía por parte de mi pequeña mascota. **Confío que me perdone si a veces me excedo en mi celo —porque tengo que decirlo así, aunque hubiera preferido decir, cuando escribo naturalmente. Tendría que escribir mucho sobre esta cuestión, pero no puedo; me es imposible; entre otros muchos defectos tengo también éste, el de creer siempre que los amigos que me conocen ¡me conocen! —y por consiguiente no hacen falta muchas palabras; y si no me conocen, ¡ay cómo podría encontrar palabras suficientes! Ya es bastante malo cuando se necesitan para ello palabras y cartas.** Por eso, he enterrado al pequeño pájaro en mi jardín —siempre he vivido las ceremonias de otros— esta vez he querido hacerlo sin palabras <intentar explicar por qué le tenía tanto aprecio>.

Recuerdo estar trabajando y escuchar su silbido imitando una melodía con la que estaba obsesionado día y noche.

*whelm me with their murmuring and shower me in empty applause <with no comprehension whatsoever of the* musique*> will never understand why my bird was so dear to me.* ***People say all kinds of civil things, but there it ends, as they appoint me to come on such and such a day, when I play, and hear them exclaim,* Oh! c'est un prodige, c'est inconcevable, c'est étonnant, *and then,* Adieu!** *And you will say that those people with no comprehension are the ones whose friendship I would do well to keep close and thus guarantee the expenses which I incur in my routine <the rent of the house where Constanze kindly looks after my children and concerns herself with their education and health, the clothes I wear to stroll through these streets>* ***As for dress, you are well aware that in places where you are not known <it is out of the question to be badly dressed>. For appearances must be kept up.***

*What a contradiction I inhabit—how difficult everything is! This* solitude *in the midst of so many people where there are no distinctions between true friends and clients who appreciate* musique*, courtiers of c,*[2] ***gentlemen taking snuff, humming and hawing, and clearing their throats, or holding forth****—while everyone else says* bravo.*— What is the use of these people if they don't know how to fly?—I find no proof in them of the sincere, generous friendship I received from my little pet.* ***Pardon me if, in my eagerness, I become somewhat excited—which is, I suppose, the term, though I might rather say, if I write as I feel. I might have said a great deal on this subject, but I cannot—I feel it to be impossible. Among my many faults I have also that of believing that those friends who know me, do so thoroughly. Then many words are not necessary; and if they do not know me, oh! how could I find sufficient words? It is painful enough to employ words and letters for such a purpose.*** *That is why I've buried the little bird in my garden—I've always experienced the ceremonies of others—this time I wanted to do it wordlessly <to try and explain why I had such affection for it>.*

*I remember working and listening to its whistle, imitating a melody that I was obsessed with day and night. As you know, my dear, this is a very lonely profession. The starling somehow inter-*

Ya sabe querida que este es un oficio muy solitario. De alguna manera, el estornino interrumpía en la rutina y el aburrimiento de mis días más oscuros —con su silbido quebraba la perfección de las notas ordenadas a mi antojo—, me mostraba otra manera de entender mi trabajo, la *musique* a la que me debo, en la que he invertido todo mi ser: el pájaro **no estaba en condiciones de sostener una nota entera como es debido, no tenía *messa di voce*, no sabía nada del *sostenuto*, en pocas palabras, contaba con arte pero sin ningún entendimiento. Sin embargo cantaba de corazón, y prefería cantar sobre todo *cantábile*** —¡mi preciado animal!—

Una vez el estornino distorsionó mis anotaciones. Al principio me contrarió —sentí un malestar en mis oídos pero <rápidamente> me quedé quieto— y me di cuenta de que no sonaba mal, no era una melodía abominable, simplemente eran notas inadecuadas para la estructura que quería crear. Entonces algo en mí empezó a brotar <mi frente ardía en aquel momento> y me puse a pensar qué era lo adecuado en la música. —¿lo adecuado es lo que dictaminan los aplausos? ¿los reyes <y sus tacaños cortesanos>? ¿los maestros con técnica y sin corazón? <¡no se puede entender la *musique* sin corazón!> Si eso es así Raisa, además de solo me siento desesperanzado —el estornino sabía volar, no sólo por su anatomía, sino por su capacidad de desviar la melodías con total simpleza pero con una bella y descarada maestría.

Justo después de enterrarle empezaron a golpear esos recuerdos en mi cabeza. Bien sabe el Señor Misericordioso que no soy hombre de dudas, **porque cuando no se confía en mí, dejo de confiar yo mismo**, pero esa misma noche comencé a experimentar unos pensamientos recurrentes. —Empecé a dudar de la estructura de la *musique*, de lo que yo he aprendido <gracias a papa>. Comencé a imaginarme otro tipo de *musique* como si fuera un pájaro volando ¡notas libres, estructuras sin sentido, hermosas todas ellas! Me sentía dichoso ante tanto atrevimiento. No me preocupaba el público, los clientes. **Ellos no saben lo que soy capaz de hacer. Porque los señores creen a cualquiera,**

*rupted the routine and boredom of my darkest days—its whistle shattered the perfection of the notes I arranged at whim—it showed me another way of understanding my work, the* musique *to which I am indebted, to which I have dedicated my entire being: the bird* ***was not capable of sustaining a*** **breve** ***properly, and having no messa di voce, it could not dwell on its notes; in short, it sang with skill, but devoid of intelligence. However, its singing went to the heart, and it preferred a*** **cantabile***—my dear animal!*

*On one occasion, the starling distorted my annotations. At first I was annoyed—I felt a malaise in my ears but I <quickly> calmed down—and I realised that it didn't sound bad, it wasn't an abominable melody, it was just that the notes were inappropriate for the structure I wanted to create. Then something in me began to burst forth <my forehead was burning at that point> and I started to think about what was appropriate in music.—Is what is appropriate dictated by applause? Kings <and their miserly courtiers>? <Maestros with technique but no heart? <It is impossible to understand* musique *with no heart!> If that is so, Raisa, as well as feeling alone, I despair—the starling could fly, not only because of its anatomy but because of its capacity to divert a melody with utter simplicity yet beautiful, shameless skill.*

*Just after I buried it, those memories started pounding in my head. As the merciful Lord well knows, I am not a man of doubts,* ***because when people lose confidence in me, I am apt to lose confidence in myself****, but that very night I began to experience a series of recurring thoughts.—I started doubting the structure of* musique*, of what I have learned <thanks to papa>. I started imagining another type of* musique*, like a bird in flight—free notes, structures with no meaning, all of them splendid! Such daring made me feel quite happy. I had no care for audiences or clients.* ***They do not know what I can do. These great gentlemen believe what any one tells them, and do not choose to judge for themselves. But it is always so.*** *I'm not like that, as you well know—I like to judge for myself, to get to the bottom of things and amuse myself if possible—might I be able to compose like a starling and not feel dizzy or hungry? Success is a fool's game now!*

**y no quieren investigar nada.** ***Lo cierto es que siempre es así.*** Yo no soy de esa manera, bien lo sabe —me gusta investigar, llegar al fondo de las cosas y divertirme si es posible— ¿podré componer cómo un estornino y no sentir vértigo ni hambre? ¡El éxito ahora es cosa de necios!

Al día siguiente me dolía la cabeza y el cuerpo ante tanta excitación —siento que esos pensamientos me acompañan diariamente desde entonces y luchan por no hacerse presentes, pues tengo que seguir viviendo acorde a lo que se espera de alguien como *moi*. Durante este tiempo, <para bordear la locura y el delirio> he decidido centrarme en el trabajo. **Ya conoce mi mayor deseo — escribir óperas**, pero el espíritu del estornino y su mensaje de rebeldía están tentándome constantemente... así que —casi sin darme cuenta— he compuesto lo que he llamado *Ein Musikalischer Spaß K.522*. Tiene que escucharlo querida amiga ¡estoy tan seguro que le divertiría tanto como a mí y entendería <sin rencores ni juicios> el por qué he creado esta obra.

Amiga mía, me despido. Espero que esté muy bien y que haya avanzado con la obra que me ha ido explicando en pasadas misivas. Sabe que me haría un hombre muy feliz si me informase de sus avances, amarguras y alegrías en la aventura en la que se encuentra trabajando —puedo imaginar que no estará siendo sencillo, más aún con nuestras comunicaciones tan intermitentes <no podemos reprocharnos lo caro y lento que es enviar cartas a lugares tan lejanos> Hace unas semanas me llegó una misiva de un viejo amigo en Francia —eran cuchicheos de señores en Versalles— ¿alguna vez le conté que podría haber conseguido un puesto allí? <papa hubiera estado orgulloso> Pero no, eso hubiera sido un error, hubiera matado el espíritu de mi estornino que ahora me posee <¡qué el Señor me perdone!>. En la carta me contaban sobre la moda del *bon bon*, una delicia de chocolate del tamaño de una moneda que cuenta con formas y estampados dispares —aunque el francés es un idioma abominable para la *musique*, son superiores ideando manjares de este tipo. Ay querida Raisa, ¿qué hubiera pasado

*The next day my head and my body hurt from so much agitation—I feel that those thoughts have accompanied me daily since then and struggle to refrain from rising to the fore, because I have to go on living in accordance with what is expected of someone like* moi. *During this time, <to circumnavigate madness and delirium> I have decided to concentrate on my work.* ***You know my greatest desire is — to write operas*** *, but the spirit of the starling and its message of rebellion are constantly tempting me... so—almost without realising—I have composed what I have called* Ein Musikalischer Spaß K.522. *You must hear it, my dear friend. I am certain it would amuse you as much as it amuses me and that you would understand <without rancour or judgement> why I have created this work.*

*I must end here, my friend. I hope you are well and that you have made progress with the work you have explained to me in previous missives. You know that you would make me a very happy man if you told me of your successes, setbacks and joys in the adventure on which you are working—I can well imagine that it is not proving easy, especially with such intermittent communications between us <we cannot reproach ourselves for how expensive and slow it is to send letters to such distant places> A few weeks ago I received a missive from an old friend in France—gossip about gentlemen in Versailles—Did I ever tell you that I could have secured a position there? <papa would have been proud> But no, it would have been a mistake, it would have killed the spirit of my starling that now possesses me <may the Lord forgive me!>. The letter told me about the fashion for* bon bons*, chocolate delicacies the size of a coin that come in different shapes and patterns—although French is an abominable language for* musique*, the French are superior when it comes to dreaming up such exquisite treats. Oh, dear Raisa, what would have happened if I had stayed in Paris? <I would be nearer to you> or perhaps at court—would they have made chocolate sweetmeats adorned with my face? Oh* ma chérie*, don't take this last utterance too seriously.*

*—And, now* Adieu*—may all go well with you, I kiss your hand a thousand times and with all my*

si me hubiera quedado en París? <estaría más cerca de usted> o quizá en la corte —¿se hubieran hecho dulces de chocolate con mi cara dibujada? Oh *ma chérie*, no se tome muy en serio esto último que le digo.

— Y ahora *Adieu* — que le vaya muy bien, le beso 1.000 veces las manos, y abrazo de corazón a mi querida Raisa <mi queridísima compañera> y su compañera Freya, soy eternamente su amigo.

*heart I embrace my dear Raisa <my beloved companion> and her companion Freya. I am your eternal friend.*

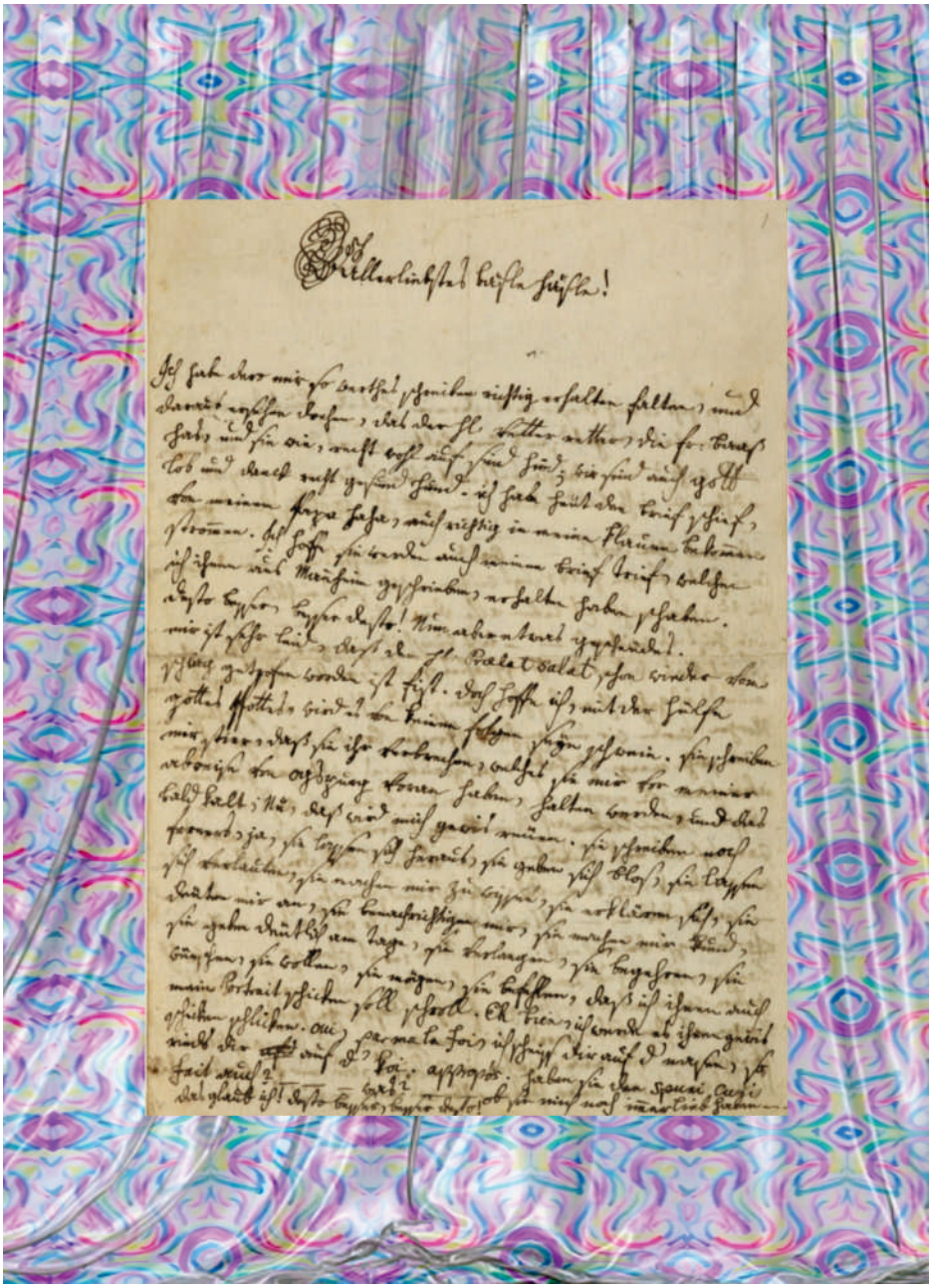
*Wolfgang*

1. Los fragmentos [entre corchetes] son extractos de cartas escritas por Wolfgang Amadeus Mozart a su padre.

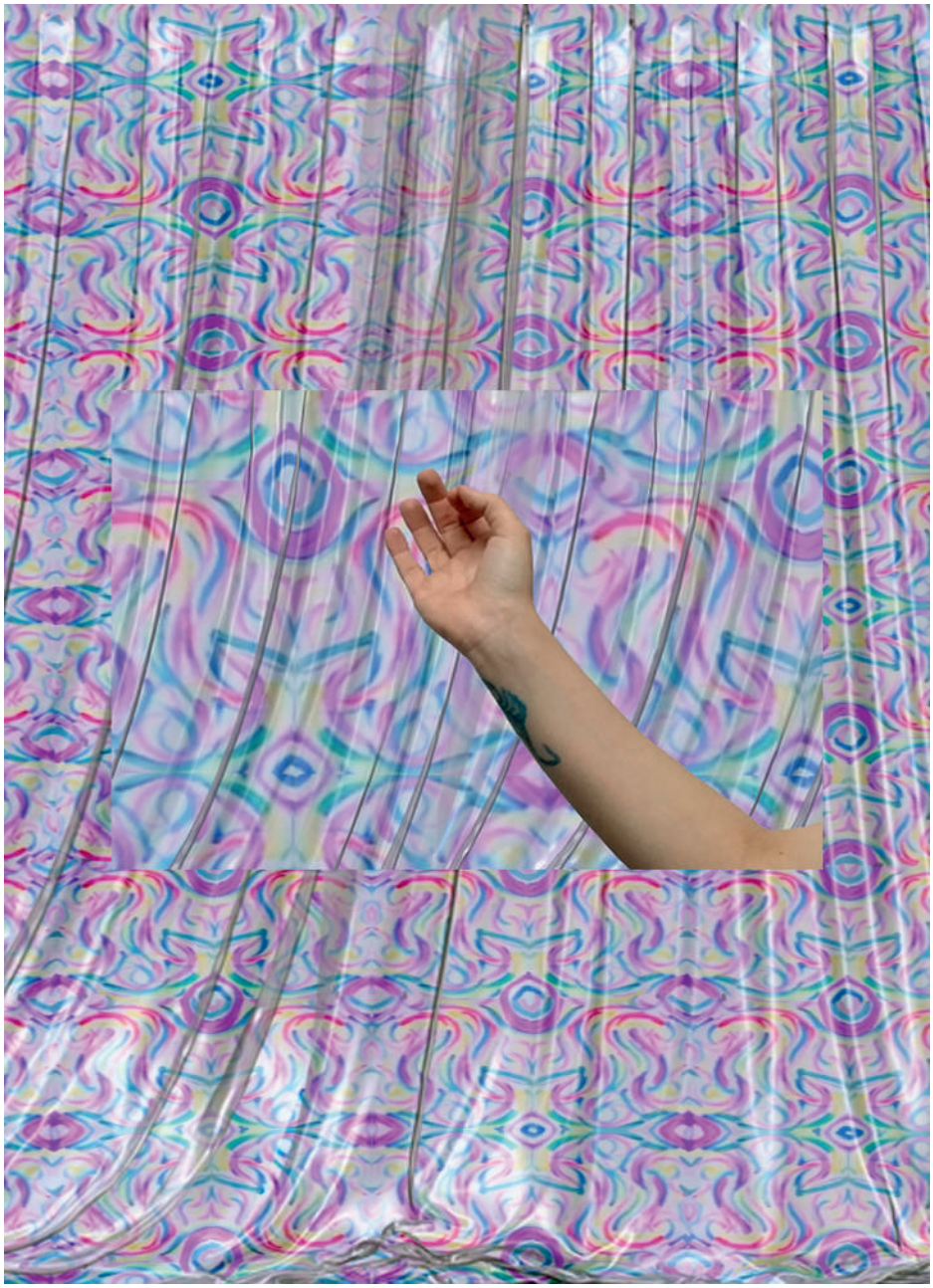
2. Caca.

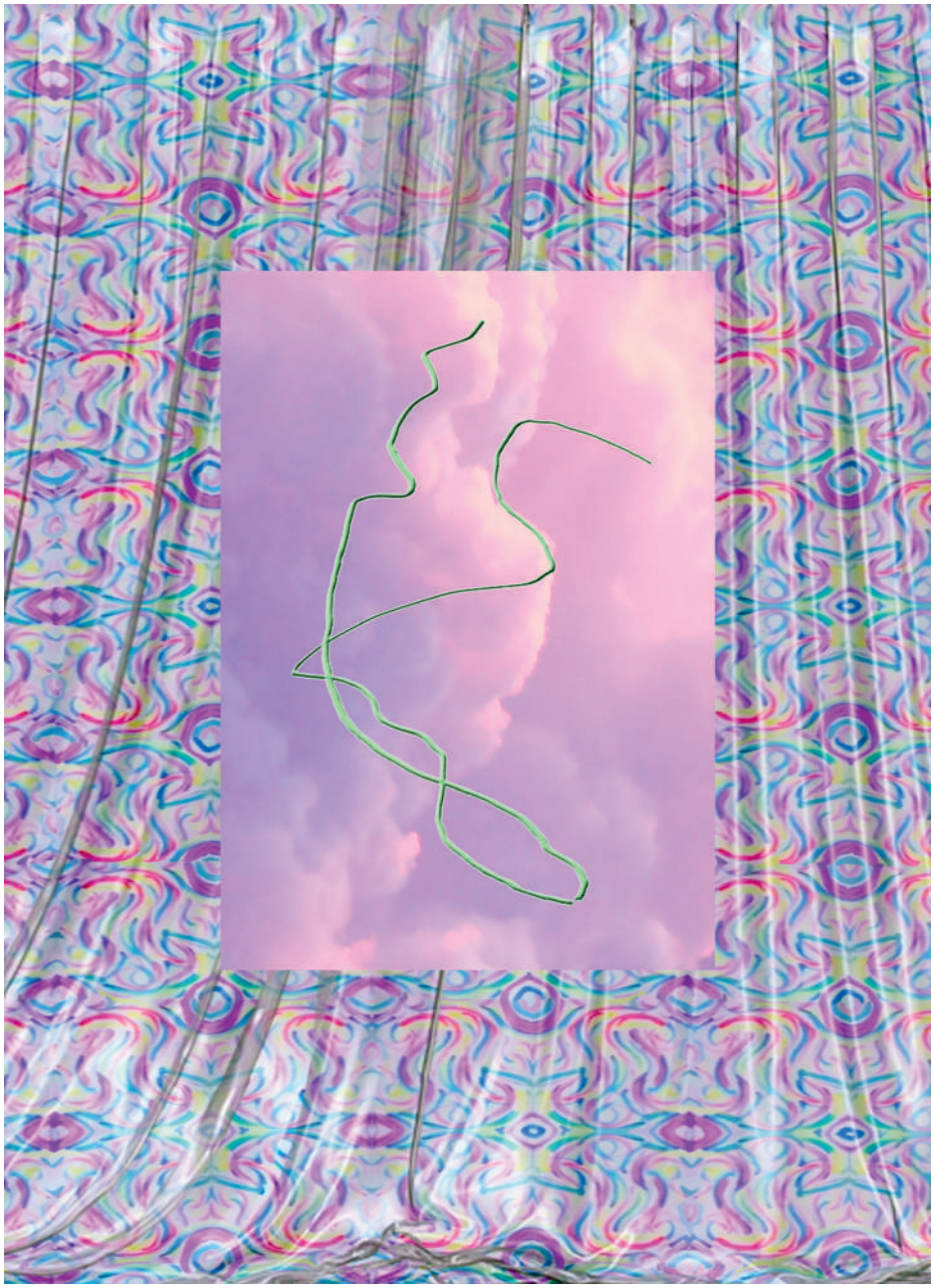
*1. The fragments [in brackets] are excerpts from letters written by Wolfgang Amadeus Mozart to his father.*

*2. Crap.*



Ich habe aber mir so wenig schreiben richtig erhalten hatten, und
darum erhalten Sie, weil der H. Vetter Arthur, die so Brief
hat, und sie sie, muß auch auf seine Hand; sie sind auch gott
lob und dank nicht gesund gewesen. Ich habe heut den Brief schick,
von meinem Herzen Herr, nicht richtig in meine Pflicht bekommen.
Ich hoffe, sie werden auch meinen Brief Brief, welche
ich ihnen ein Mahlein geschrieben, erhalten haben schaden.
desto besser, besser desto! Nun aber ist gesprochen!
wie ist schon lang, daß der H. Salat salat, schon wieder von
gottes Gottes wird in keinem Herzen schon schonen.
Sie schreiben
mir, daß sie ihr bekommen, welche sie mir vor einer
erhalten ein ausgang können haben, haben werden, und das
bald bald, nu, daß wird mich gewiß nennen. Sie schreiben noch
poesie, ja, sie lassen sich freuen, sie geben sich bloß, sie lachen
sich krankten, sie machen mir zu Lyrik, sie erklären sich, sie
drücken mir an, sie bemerkfertigen mir, sie machen mir Freud,
sie geben deutlich am Tage, sie verlangen, sie begehren, sie
wünschen, sie wollen, sie mögen, sie befehlen, daß ich ihnen auch
mein Portrait schicken soll schon. Ach Vieux, ich werde es ihnen gewiß
schicken schicken. Oui, parmalaFoi, ich bin sie auf d' marsch, sie
nicht der auf d' Foi. apropos. haben sie den Spouse Cerfi
fait seul?
Bald
del glaub ist? desto besser, besser desto! ob sie mich noch immerlich haben





# Lucía P. Moreno

# My Advice to Eva

My Advice to Eva [Mi consejo para Eva], 2018. Instalación / *Installation*. Dos vídeo (uno presentado con cuatro monitores de pared suspendidos y otro con un monitor vertical en el suelo), dos cajas de luz, papel pintado, vinilos en el suelo, dibujos sobre pared y pirámide de Maslow iluminada / *Two videos (one presented with four hanging wall monitors and the other with a ground vertical monitor), two light boxes, wallpaper, floor vinyls, wall drawings and illuminated Maslow pyramid*. Dimensiones variables / *Dimensions variable*

BIO Basilea, Suiza, 1982

Vive y trabaja entre los Países Bajos y España

*Lives and works between the Netherlands and Spain*

## Lucía P. Moreno

Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona y master en Artistic Research por el Dutch Art Institute (DAI) de los Países Bajos, Lucía P. Moreno desarrolla su práctica artística como "Momu & No Es" junto a Eva Noguera.

Ha expuesto individualmente en centros de arte como Espai 13, Fundación Joan Miró (Barcelona), DA2 (Salamanca), 1646 (La Haya), MACG, Museo de Arte Carrillo Gil (Ciudad de México), CUAC, Central Utah Art Center (Salt Lake City, Utah, Estados Unidos), Ellen de Bruijne Projects (Ámsterdam), MAS, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (Santander) y Espai Montcada, CaixaForum (Barcelona). Asimismo, ha participado en exposiciones colectivas en instituciones como CA2M (Móstoles, Madrid), TENT (Róterdam, Países Bajos), La Virreina Centre de la Imatge (Barcelona) y Echo Park Film Center (Los Ángeles, California).

*Lucía P. Moreno has a degree in Fine Arts from the University of Barcelona and a master's in Artistic Research from the Dutch Art Institute (DAI). She has forged her artistic career as "Momu & No Es", together with Eva Noguera.*

*Moreno has held solo shows at numerous art venues, including Espai 13, Fundación Joan Miró (Barcelona), DA2 (Salamanca), 1646 (The Hague), MACG, Museo de Arte Carrillo Gil (Mexico City), CUAC, Central Utah Art Center (Salt Lake City, United States), Ellen de Bruijne Projects (Amsterdam), MAS, Museo de Arte Moderno y Contemporáneo de Santander y Cantabria (Santander), and Espai Montcada, CaixaForum (Barcelona). She has also taken part in group exhibitions at institutions such as CA2M (Móstoles, Madrid), TENT (Rotterdam), La Virreina Centre de la Imatge (Barcelona), and the Echo Park Film Center (Los Angeles, California).*

# Nora Barón

No es, ni de lejos, un recuerdo. Yo hacía cola y tú ya estabas dentro de Saturno. Se llamaba Saturno, ¿lo recuerdas? La discoteca en la que bailamos el tiempo tenía moqueta alrededor de la pista de baile. Era de color ocre con estampados de asteroides y planetas. Todos mis recuerdos de aquel tiempo están bañados de luz negra. Todas las secuencias han llegado a su conclusión. El tiempo no puede esperar. Atravesaré el mundo y volando llegaré hasta el espacio exterior. Reverb. Y yo te buscaré.

No te vi Eva. Mis ojos hicieron zoom en Saturno y no estabas. No te vi. Y yo te buscaré en Groenlandia. Naciste Eva muy pronto. El tiempo no puede esperar.

Eva, no es, ni de lejos, un click sueño. Te miraré de lejos y veré tu camisa estampada. Haré zoom y allí estará en la distancia. En la distancia el estampado de tu camisa de chocolate. Chocolate con forma de ensaimada.

Un moño de chocolate. Un moño de avellanas salido de tu peinado sobre chroma key azul. Lo olvidaré. Y yo te buscaré en Groenlandia, en Perú, en el Tíbet, en Japón, en la isla de Pascua. Y yo te buscaré.

Eva no es Eva No Es. Lo recuerdo. I´m blue. Soy azul. De la uña sale un blue dedo azul. Un dedo que dobla y baila una mano. De la mano emana un anillo de Saturno que baila un azul. I´m blue. Otro estampado en la camisa de Eva. Soy azul. I´m blue, dabba dee dabba dae, dab ba dee, dabba dae, dabba dee, dabba dae, dabba dee, dabba dae, dabba dee, dabba dae, dee, dabba dae, dabba dee, dabba dae.

Soy azul y vivo en Saturno I´m blue. Soy Saturno y eres Eva.

Eva, Evah... ah, ah, ah, atravesaré el mundo y volando llegaré hasta el espacio exterior. Reverb. Si tú, o tú, me quisieras escuchar, o tú, si tú, me prestaras atención, o yo, si yo, te diría

*It's not a memory, not by a long shot. I was in the queue and you were already inside Saturn. That was its name, remember? In the disco where we danced time away there was a carpet around the dance floor. It was ochre-coloured with a pattern of asteroids and planets. All my memories from that time are bathed in black light. All the sequences have reached their conclusion. Time can't wait. I'll travel the world and fly to outer space.* Reverb. *And I'll look for you.*

*I didn't see you, Eva. I zoomed in with my eyes in Saturn and you weren't there. I didn't see you. And I'll look for you in Greenland. You were born too soon, Eva. Time can't wait.*

*Eva, it's not a* click *dream, not by a long way. I'll look at you from afar and see your patterned shirt. I'll zoom in and it'll be there in the distance. In the distance the patterns on your chocolate shirt. Pastry-shaped chocolate patterns.*

*A chocolate bun. A hazelnut bun from your hairdo on blue* chroma key. *I'll forget it. And I'll look for you in Greenland, in Peru, in Tibet, in Japan, on Easter Island. And I'll look for you.*

*Eva is not Eva Is Not. I remember.* I´m blue. *I'm blue. From the nail protrudes a* blue *finger. A finger that bends and dances a hand. From the hand emanates a ring of Saturn that dances in blue.* I´m blue. *Another pattern on Eva's shirt. I'm blue.* I´m blue, *dabba dee dabba dae, dabba dee, dabba dae, dabba dee, dabba dae, dabba dee, dabba dae, dabba dee, dabba dae, dabba dee, dabba dae, dab ba dee, dabba dae.*

*I'm blue and I live on Saturn,* I'm blue. *I'm Saturn and you're Eva.*

*Eva, Evah... ah, ah, ah, I'll travel the world and fly to outer space.* Reverb. *If you, or you, would listen to me, or you, yes you, would pay me some attention, or I, yes I, were to tell you what happened, on passing through the Puerta del Sol, I saw, yes I saw, young people*

lo que ocurrió, al pasar por la Puerta del Sol, yo vi, si vi, a la gente joven andar, así yo vi, corta el aire de seguridad, que yo, si yo, en un momento comprendí que el futuro ya está aquí.

Soon, too soon Eva, naciste soon muy pronto too soon. Tendrás veinte años, ¿verdad? Y yo te buscaré en las selvas de Borneo. Veinte años y blusa scroll estampada. En los cráteres de Marte, en los anillos de Saturno. Cruzando amplios mares, escalando altas montañas, descendiendo a los glaciares. A través de desiertos, las junglas y los bosques quizás te encuentre alguna vez. Y yo te buscaré.

En tu blusa baila Eva un planeta. Un planeta que mira hacia arriba un charco zoom de burbujas dorado. La brisa tiene estampadas pompas de tu camisa.

*walking, so I saw, with an air of self-assuredness, and I, yes I, suddenly understood that the future is already here.*

Soon, too soon*, Eva, you were born* too soon*,* too soon*. You're twenty, right? And I'll look for you in the jungles of Borneo. Twenty and a patterned* scroll *shirt. On the craters of Mars, on the rings of Saturn. Crossing wide seas, climbing high mountains, descending the glaciers. Through deserts, jungles and forests maybe I'll find you one day. And I'll look for you.*

*On your shirt Eva dances a planet. A planet that looks up a golden* zoom *puddle of bubbles. The breeze is patterned with bubbles from your shirt.*

## Screen Saver

Como mucho chocolate, numa numa iei, numa numa numa iei. Negro y amargo de cacao. Negro de sabor negro y rizado, como tu pelo una niña baila y agita sus brazos. Moreno, duermo mucho lo sabes too soon. Edit. Naciste Eva too soon. Eins, zwei, Polizei. Lucía too late.

Momu, no es, ni mucho menos, un verso mecánico. Naciste Eva too soon y ya no podrán tus uñas click crecer en mis manos. Eins, zwei, Polizei. Drei, vier, Grenadier. Fünf, sechs, alte Hex. Sieben, acht, gute Nacht!

Lucía, too late, naciste Lucía too late. Lo confieso, uso mucho Colgate. Naciste muy tarde y ya no podrán tus manos crecer fading de mis uñas nacer.

Mucho ánimo y mucho Colgate. Eres demasiado joven para saberlo, naciste Lucía too late. Creceremos enjuagando nuestras bocas en el colegio. Flúor rosa por la mañana. En el colegio, ¿verdad, Eva? En el colegio nos enseñarán a enjuagar nuestras bocas con flúor. Flúor rosa en un vasito de plástico y yo usaré demasiado Colgate. Tú no lo verás Lucía naciste muy pronto Lucía too soon.

En tu blusa bailará Lucía un planeta. Un planeta mirará hacia arriba un charco de click burbujas dorado. La prisa lloverá mojado bombas de tu sonrisa rojas, verdes y amarillas. Y yo caí, en un lado de la nave por venir.

## Screen Saver

*I eat a lot of chocolate, numa numa iei, numa numa numa iei. Black and cocoa bitter. Black flavour black and curly, like your hair a little girl dances and waves her arms. Dark, I sleep a lot you know* too soon*.* Edit*. Eva, you were born* too soon*. Eins, zwei, Polizei. Lucía* too late*.*

*Momu is not a mechanical verse, certainly not. Eva, you were born* too soon *and your* click *nails will no longer be able to grow on my hands. Eins, zwei, Polizei. Drei, vier, Grenadier. Fünf, sechs, alte Hex. Sieben, acht, gute Nacht!*

*Lucía,* too late*, Lucía, you were born* too late*. I admit I use a lot of Colgate. You were born too late and your hands will no longer be able to grow* fading *from my nails as they're born.*

*Lots of courage and lots of Colgate. You're too young to know it, Lucía you were born* too late*. We'll grow rinsing our mouths at school. Pink fluoride in the morning. At school, Eva, ok? At school they'll show us how to rinse our mouths with fluoride. Pink fluoride in a little plastic cup and I'll use too much Colgate. You won't see it, Lucía, you were born too soon, Lucía,* too soon.

*On your shirt Lucía will dance a planet. A planet will look up a golden puddle of* click *bubbles. Haste will rain wet red, green and yellow bombs of your smile. And I fell, on one side of the ship to come. On the ice and oranges I didn't see. In love with you. If I fell, in love numa numa iei with*

De los hielos y naranjas que no vi. Enamorado de ti. Si yo caí, enamorado numa numa iei de la moda juvenil. En Vrei sa pleci. Si yo caí. Vrei sa pleci dar numa, numa iei, numa numa iei, numa numa numa iei. Chipul tau si dragostea din tei, mi amistesc de ochii ti.

Lucía Momu, Eva No Es, smile, Momu & No Es eject disco versátil. Manoletinas, calcetines blancos, falda a cuadros. La niña de momuandnoes dot com you can have my love, you can have.

You think not that easy, cos my love is dangerous, my love, but I can teach you how to try. La niña baila code GIF animado. You can have my love, you can have. Smile. Niña base, niña ritmo, base smile, base ritmo.

No es momu, site website, site momu, site ritmo. Nueva pestaña New Limit Smile. La niña de momuandnoes punto com bailará forever la base del tema New Limit Smile. I see you on the Street and you walk on by. Sus brazos marcarán la base. Y bailará en un planeta azul. Un planeta azul ritmo versátil. You can have my love, you can have. You think not that easy cos my love is dangerous, my love. But I can teach you how to try.

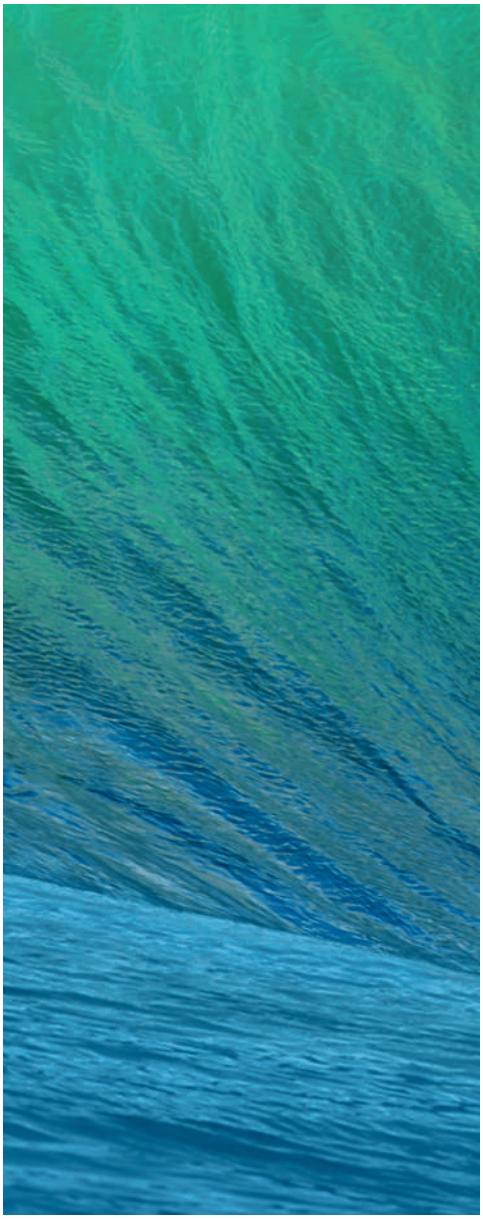
*young fashion. On* Vrei sa pleci. *If I fell.* Vrei sa pleci dar *numa, numa iei, numa numa iei, numa numa numa iei.* Chipul tau si dragostea din tei, mi amistesc de ochii ti.

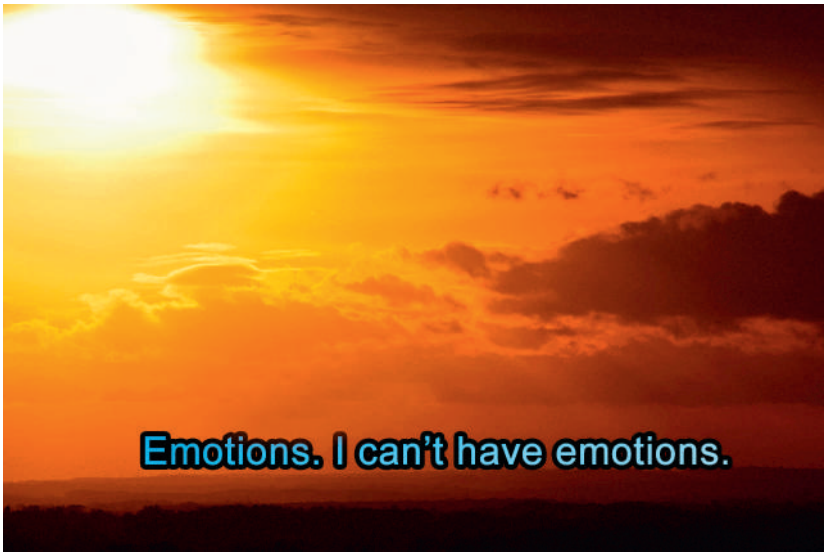
*Lucía Momu, Eva Is Not,* smile*, Momu & Is Not* eject *versatile record. Pumps, white socks, checked skirt. The girl of* momuandnoes dot com you can have my love, you can have.

You think not that easy, cos my love is dangerous, my love, but I can teach you how to try. *The girl dances to animated GIF* code. You can have my love, you can have. Smile. *Girl base, girl rhythm,* smile *base, rhythm base.*

*It's not momu,* site website*, momu* site*, rhythm* site. New Limit Smile *new tab. The momuandnoes dot com girl will dance* forever *to the base of the New Limit Smile track.* I see you on the Street and you walk on by*. Her arms will mark the base. And she'll dance on a blue planet. A versatile rhythm blue planet.* You can have my love, you can have. You think not that easy cos my love is dangerous, my love. But I can teach you how to try.


YOU CAN'T
SIT WITH US.




Emotions. I can't have emotions.

How date an amime girl

1. You can't

Lucía P. Moreno

Why
am
I
alive

## Fundación Montemadrid

Patronos / *Trustees*
Carmen Acedo Grande
María Luisa Basa Maldonado
Amalia Gómez Gómez
Julio Luis Martínez Martínez
María Teresa Mogín Barquín
Jesús Núñez Velázquez
Clara Pardo Gil
José Manuel Pérez Díaz-Pericles

Director General / *Director General*
Cristóbal Sánchez Blesa

## La Casa Encendida

Directora / *Director*
Lucía Casani

Coordinadora de Cultura /
*Head of the Cultural Department*
Mónica Carroquino

Departamento de Exposiciones /
*Exhibitions Department*

Coordinación / *Coordination*
Tania Pardo

Gestión y producción /
*Management and Production*
María Nieto García
Vanessa Casas Calvo

## Generación 2019

Jurado / *Jury*
Susana Blas
Natxo Checa
Ocatvio Zaya

## Exposición

Comisario / *Curator*
Ignacio Cabrero

Montaje, transporte e iluminación /
*Assembly, Transport and Lighting*
Intervento

Seguro / *Insurance*
Hiscox

## Catálogo/Catalogue

Diseño / *Design*
Tres Tipos Gráficos

Edición de textos / *Copy-editing*
Exilio Gráfico

Traducción / *Translations*
Polisemia SL

Preimpresión / Prepress
La Troupe

Impresión / Printers
V. A. Impresores

*Imagen/Image p. 101-103-104-105-107-108: Fotos, Ingel Vaikla*



ISBN: 978-84-09-08011-3
Depósito Legal: M-42282-2018