

Generación 2018

Serafín Álvarez
José Díaz
Antonio Gagliano
Marco Godoy
Irene Grau
Antoni Hervàs
Lola Lasurt
Elena Lavellés
Fran Meana
Levi Orta

Proyectos
de arte de la
Fundación
Montemadrid

El certamen Generaciones es en nuestro país uno de los proyectos de referencia en el apoyo a la creación contemporánea, que viene siendo premiada y exhibida desde el año 2000 en el marco de esta iniciativa. La Fundación Montemadrid, en su labor de impulsar una vez más esta convocatoria, presenta en La Casa Encendida la exposición Generación 2018, formada por obras producidas para la ocasión por los diez jóvenes artistas que han sido seleccionados por un jurado de reconocido prestigio y cuyos proyectos han recibido cada uno idéntica dotación económica.

Como en ediciones anteriores, las prácticas y conceptos con los que trabajan los artistas elegidos son tan heterogéneos como rica y variada es nuestra escena artística. Sin embargo, se pueden señalar afinidades, no solo en la manera de formalizar los proyectos a través de instalaciones con la incorporación de vídeos, fotografías, objetos o dibujos, sino también en ciertas inquietudes compartidas que están en esta ocasión relacionadas con visiones oscuras del presente o el futuro, y que se abordan ya sea rescatando del archivo del olvido aquello que no pudo ser, presentando como espacios de libertad zonas prohibidas, escondidas, o bien, en una crítica al estado de bienestar actual, señalando los códigos de la autoridad e investigando «lo negro» de los elementos que subyacen al capitalismo vigente.

Quisiera agradecer la participación de los más de cuatrocientos artistas que han concurrido a esta convocatoria, y por supuesto felicitar a los diez artistas seleccionados por sus respectivos proyectos: Serafín Álvarez (León, 1985), *Umbra*; José Díaz (Madrid, 1981), *El sueño de la M-30*; Antonio Gagliano (Córdoba, Argentina, 1982), *Sistema Nacional de Innovación*; Marco Godoy (Madrid, 1986), *La ficción del poder*; Irene Grau (Valencia, 1986), *Ningún lugar en particular*; Antoni Hervàs (Barcelona, 1981), *Autogruta*; Lola Lasurt (Barcelona, 1983), *Duelo por la España negra*; Elena Lavellés (Madrid, 1981), *Dark Matter*; Fran Meana (Avilés, Asturias, 1982), *Starter Cultures*, y Levi Orta (La Habana, Cuba, 1984), *El Heredero*.

Asimismo, deseo manifestar mi gratitud a los profesionales que han colaborado en la preselección de los proyectos: Susana de Blas, comisaria independiente; Selina Blasco, profesora de Teoría e Historia del Arte en la Facultad de Bellas Artes de la UCM, Madrid, y Sergio Rubira, profesor de Historia del Arte Contemporáneo en la misma universidad y crítico de arte. Finalmente, dejar constancia de un especial reconocimiento a los miembros del jurado de esta edición: Bea Espejo, crítica de arte y responsable de arte en *Babelia (El País)*; Margarida Mendes, comisaria independiente, y Valentín Roma, director del Palau de la Virreina, Barcelona.

José Guirao Cabrera

Director General de la
Fundación Montemadrid

Generaciones, one of the leading initiatives for the support of contemporary art in Spain, has awarded and exhibited new projects since the year 2000. Maintaining its commitment to this initiative, Fundación Montemadrid is pleased to present the Generación 2018 exhibition at La Casa Encendida, comprising works chosen by a prestigious jury and produced specifically for the occasion by ten young artists who have each received an identical cash endowment.

As in previous years, the practices and concepts employed by these artists are as heterogeneous as our rich and varied art scene—yet they also share affinities, not only in the way they formalise their projects through installations that incorporate videos, photos, objects or drawings, but also in certain shared preoccupations related to dark visions of the present or the future. They address these concerns by rescuing what could not be from the archives of oblivion, by presenting forbidden, hidden zones as spaces of freedom or, in a critique of the current welfare state, by highlighting the codes of authority and investigating the “dark side” of the underpinnings of modern capitalism.

I would like to thank the more than four hundred artists who participated in this year's award and, of course, congratulate the ten chosen artists on their respective projects: Serafín Álvarez (León, 1985), with Umbral; José Díaz (Madrid, 1981), with El sueño de la M-30 [The M-30 Ring Road Dream]; Antonio Gagliano (Córdoba, Argentina, 1982), with Sistema Nacional de Innovación [National Innovation System]; Marco Godoy (Madrid, 1986), with La ficción del poder [The Fiction of Power]; Irene Grau (Valencia, 1986), with Ningún lugar en particular [Nowhere in Particular]; Antoni Hervàs (Barcelona, 1981), with Autogruta [Self-Grotto]; Lola Lasurt (Barcelona, 1983), with Duelo por la España negra [Mourning for Black Spain]; Elena Lavellés (Madrid, 1981), with Dark Matter; Fran Meana (Avilés, Asturias, 1982), with Starter Cultures; and Levi Orta (Havana, Cuba, 1984), with El Heredero [The Heir].

I also want to express my gratitude to the professionals who reviewed the submitted projects and made a preliminary selection: Susana de Blas, independent curator; Selina Blasco, Art History and Theory lecturer at the Fine Art Department of the Universidad Complutense de Madrid; and Sergio Rubira, art critic and Contemporary Art History lecturer at the same university. Finally, a special word of thanks and acknowledgement to this year's jury members: Bea Espejo, art critic and arts editor for Babelia (the Sunday supplement of El País); Margarida Mendes, independent curator; and Valentín Roma, director of Barcelona's Palau de la Virreina.

José Guirao Cabrera

Director General of
Fundación Montemadrid

ENTRE EL
NEGRO Y
EL BLANCO.
LA SOMBRA
DE LA
NOCHE

BETWEEN
BLACK
AND WHITE.
THE
SHADOW
OF NIGHT

10

Ignacio Cabrero

Serafín Álvarez

UMBRA

26

texto
text

Margarida
Mendes

José Díaz

EL SUENO DE LA M-30

44

texto
text

Julián
Cruz

Antonio Gagliano

SISTEMA NACIONAL
DE INNOVACIÓN

62

texto
text

Lucía
Lijtmaer

Marco Godoy

LA FICCIÓN DEL PODER

76

texto
text

Julia Ramírez
Blanco

Irene Grau

NINGÚN LUGAR
EN PARTICULAR

90

conversación con
conversation with

Enrique
Vila-Matas

Antoni Hervàs

AUTOGRUTA

110

texto
text

Marc
Navarro

Lola Lasurt

DUELO POR
LA ESPAÑA NEGRA

124

texto
text

Sofie
Crabbé

Elena Lavellés

DARK MATTER

140

texto
text

Blanca
de la Torre

Fran Meana

STARTER CULTURES

164

texto
text

Alejandro
Alonso Díaz

Levi Orta

EL HEREDERO

180

texto
text

Gretel
Medina

Ignacio Cabrero

ENTRE EL NEGRO
Y EL BLANCO.
LA SOMBRA
DE LA NOCHE

BETWEEN BLACK
AND WHITE.
THE SHADOW
10 OF NIGHT

El «pintor de la España negra», como se conoce a José Gutiérrez Solana, nació en Madrid en 1886 durante unas fiestas de carnaval, fiesta pagana relacionada con la permisividad y cierto descontrol. Determinados acontecimientos trágicos en su infancia —y, por qué no, el hecho de haber nacido durante el carnaval—, al parecer marcaron profundamente su obra y su clara tendencia a la oscuridad de la noche. Aficionado a los cementerios, los carnavales, los burdeles y al entorno lumpen del Rastro de Madrid, había viajado en numerosas ocasiones por las dos Castillas, Aragón y Andalucía, tomando apuntes y haciendo bocetos, antes de instalarse en el centro de Madrid a finales de 1917. Curiosa coincidencia que haga justo ahora cien años.

En la capital comienza Gutiérrez Solana a desarrollar su personal estilo, nada académico y ajeno a las vanguardias, y su trabajo, tanto pictórico como literario, se revela basado en un profundo conocimiento de España, de sus tipos y paisajes, de sus costumbres, sus luces y sus sombras. Habitual de los ambientes nocturnos, el artista fue uno de los pilares de la tertulia del madrileño Café de Pombo, tertulia que él mismo inmortalizó en 1920 en el lienzo hoy conservado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Solana fue un artista de paleta gris oscura, tendente a negra, y en sus pinturas reflejó atmósferas populares de comedores de pobres, rastros, procesiones y arrabales atroces, carnavales y gigantes y cabezudos, así como escenas propias de la noche, prostíbulos, coristas y cupletistas, bares y tabernas. En un espíritu afín al desarrollado entonces también por Ignacio Zuloaga y Darío de Regoyos, Solana no encuentra solución a los problemas de la situación social en la España de aquel tiempo, la «España negra» que representa el artista desde el pesimismo más desalentador. Tonos más oscuros que los de Goya: la sórdida realidad española lo requería. Quizás Solana sea el más contemporáneo de nuestros pintores, pues su obra es una metáfora de la imposible modernización de España, tema tan de actualidad en estos momentos.

Curiosamente, un siglo más tarde, parece que las cosas no hayan cambiado, y buena parte de los artistas que participan en

The “painter of black Spain”, José Gutiérrez Solana, was born in Madrid in 1886 during Carnival, a pagan celebration associated with permissiveness and a degree of chaos. Certain tragic events in his childhood—and perhaps the fact that he was born during Carnival—seem to have strongly influenced his work and his obvious penchant for the darkness of night. A frequenter of cemeteries, Carnival festivities, brothels and the underclass environs of Madrid’s Rastro Market, he travelled extensively in Castile, Aragón and Andalusia, making notes and sketches, before settling in downtown Madrid in late 1917. It’s a curious coincidence that this happened exactly one hundred years ago.

In the capital, Gutiérrez Solana began to develop his personal style, emphatically non-academic and unrelated to the avant-garde movements. His pictorial and literary oeuvre revealed a profound knowledge of Spain, its types and landscapes, its customs, its highlights and its shadows. A denizen of the night, the artist became a pillar of the intellectual circle that regularly met at the Café de Pombo in Madrid, a gathering he immortalised in the 1920 painting now at the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Gutiérrez Solana’s palette was dark grey verging on black, and his paintings captured popular scenes of soup kitchens, flea markets, processions, atrocious slums and Carnivals with people disguised as giants or wearing enormous heads, as well as the settings and characters of the night: brothels, chorus girls, cabaret singers, bars and taverns. In a spirit similar to that of his contemporaries Ignacio Zuloaga and Darío de Regoyos, Gutiérrez Solana saw no solution to the social problems of Spain, a “black Spain” which the artist depicted from the most dishearteningly pessimistic perspective. His tones were even darker than Goya’s, as the sordid Spanish reality required. Gutiérrez Solana may well be the most contemporary of our painters, for his work is a metaphor for the impossible modernisation of Spain, which is still a hot topic today.

Strangely enough, one century later things don’t seem to have changed, and many of the artists participating in Generaciones remain sensitive to themes that coin-

Generaciones muestran una sensibilidad a temas coincidentes con el sentimiento oscuro de Solana. Así, Lola Lasurt recrea en su proyecto *Duelo por la España negra* el viaje que el pintor Darío de Regoyos y el poeta belga Émile Verhaeren realizaron en 1888 recorriendo España. El escritor y el artista llegaban al anochecer a los pueblos y ciudades para abandonarlos al día siguiente de madrugada con el fin de no desilusionarse respecto a lo que habían visto la víspera «entre tinieblas».

«El universo está en la noche», escribió un día de exaltación Gérard de Nerval. En la oscuridad de la noche, las luces y sombras, el color negro... el blanco y el gris visten la ciudad con una especie de velo tras el cual los personajes se transforman y lo oculto nos descubre su belleza. La noche como velo, una imagen que nos lleva a las palabras de Gaston Bachelard en *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*: «Cuando la Noche es personificada, aparece como una diosa a la que nada se resiste, que envuelve y oculta todo: es la diosa del velo».

El proyecto de José Díaz, *El sueño de la M-30*, parte de esas zonas oscuras y espacios subterráneos, los clubs nocturnos, el metro y las zonas sin luz natural de la ciudad. Y de alguna forma alude asimismo, como fuente de inspiración, a la obra de Gutiérrez Solana: el trabajo da continuidad a series como *Baba de caracol, enjundia de gallina, moco verde de sapo* (2014), cuyo título hace referencia a las palabras que Ramón Gómez de la Serna utilizó para describir la paleta oscura del pintor.

Dejarse llevar a través de la oscuridad y las tinieblas de la propia ciudad ha sido y es también una reivindicación y una resistencia de muchos artistas frente a la obligación del mundo laboral que impone el sistema establecido. Recordemos lo que decía Breton en sus paseos por París recogidos en *Nadja*: «... que nadie venga a hablarme del trabajo, quiero decir del valor moral del trabajo... Prefiero, una vez más, caminar a oscuras mejor que tomarme por el que camina iluminado. De nada sirve estar vivo mientras se está trabajando... Por lo que a mí se refiere, yo odio, con todas mis fuerzas, esa esclavitud que pretenden que considere encomiable».

cide with Gutiérrez Solana's dark sentiment. For example, in her project Duelo por la España negra [Mourning for Black Spain] Lola Lasurt recreates the journey across Spain taken by the painter Darío de Regoyos and the Belgian poet Émile Verhaeren in 1888. The writer and the artist arrived in the towns and villages at night-fall and left before sunrise the next day in order to avoid shattering the image of what they had seen "in shadows" the previous evening.

"The universe is in the night", Gérard de Nerval wrote one elated day. In the darkness of the night, lights and shadows, black... white and grey shroud the city in a kind of veil behind which people are transformed and the hidden reveals its beauty to us. The image of night as a veil recalls the words of Gaston Bachelard in Water and Dreams: An Essay on the Imagination of Matter: "When Night is personified, she appears as a goddess against whom all resistance is futile, who envelops and conceals all: she is the goddess of the veil."

José Díaz's project *El sueño de la M-30 [The M-30 Ring Road Dream]* also springs from dark corners and subterranean spaces, such as nightclubs, underground train tunnels and sunlight-deprived zones of the city. In a way, it alludes to Gutiérrez Solana's oeuvre as a source of inspiration: Díaz's work builds on his 2014 series *Baba de caracol, enjundia de gallina, moco verde de sapo [Snail Slime, Chicken Fat, Green Frog Mucus]*, a title borrowed from the words that Ramón Gómez de la Serna used to describe Gutiérrez Solana's gloomy palette.

Surrendering to the darkness and shadows of the city has been, and still remains, a form of self-assertion and resistance for many artists who oppose the obligations of the working world imposed by the establishment. We should recall what Breton said on his strolls about Paris, as set down in Nadja: "let no one speak to me of work—I mean the moral value of work. [...] I prefer, once again, walking by night to believing myself a man who walks by daylight. There is no use being alive if one must work. [...] How I loathe the servitude people try to hold up to me as being so valuable."

The working world and current production models—which have almost succeeded in completely distancing man from nature—are

Al mundo del trabajo y los modelos actuales de producción, con su casi total alejamiento entre el hombre y la naturaleza, dirige la atención Fran Meana en su proyecto *Starter Cultures*. Por su parte, Elena Lavellés, en *Dark Matter*, focaliza en los materiales «negros» el poder del dinero originado mediante la extracción de materias primas y su derivación en sistemas de abuso y opresión, aquellos quizá a los que se refería Breton: esclavitud generada por un capitalismo sin límites ni fronteras. Asimismo, los abusos de poder, en concreto los que tienen como práctica establecida la evasión fiscal, son tratados por Levi Orta en su viaje en busca de *El Heredero*.

Quizás el arte es señalar lo que no se ve, descubrir aquello que está oculto detrás de lo evidente, tomar caminos paralelos, o mirar detrás de lo que creemos ver. Una dimensión a la que apuntan obras de todos los tiempos, ya sea Velázquez mostrando esa habitación oscura que acoge la escena de *Las meninas* o Bruce Nauman enseñando el espacio debajo de una silla. Hacer visible lo que hay entre las rendijas o el revés de las cosas es señalar aquello que no vemos ni tocamos, aquellas hendiduras oscuras que escapan a nuestra primera percepción.

Así, Marco Godoy, partiendo de una historia tan oscura como real, señala en *La ficción del poder* un elemento escondido que, tras una larga historia, forma parte hoy de la ceremonia de coronación en el Reino Unido, la Piedra del Destino, y desde ahí investiga cómo la autoridad se construye sobre un aparato de símbolos. Elementos ocultos como los que rescata Antonio Gagliano en su proyecto *Sistema Nacional de Innovación* sumergiéndose en los archivos de la Oficina Española de Patentes y Marcas para mostrarnos proyectos que nunca llegaron a ver la luz y que hablan de líneas de futuro que quedaron olvidadas.

La caída de la tarde, el nacimiento de la noche, siempre han sido, más que tiempos, espacios aptos para el desarrollo del arte. Vasari decía que Luca della Robbia no hacía otra cosa que «[...] manejar el cincel con ahínco todo el día y dibujar por la noche». A la noche pertenece el poder transformador de los dibujos que presenta Antoni Hervàs en

examined by Fran Meana in his project Starter Cultures. Meanwhile, in Dark Matter, Elena Lavellés upholds "black" items as symbols of the power of the wealth obtained by extracting raw materials, which gives rise to systems of abuse and oppression—perhaps the same ones Breton was referring to: servitude spawned by boundless, limitless capitalism. Abuses of power—systematic tax evasion in particular—are also addressed by Levi Orta on his journey in search of El Heredero [The Heir].

Perhaps art consists in pointing out the unseen, in discovering what lurks behind the obvious, in travelling parallel paths or looking past what we think we see. Artists of every era have hinted at this dimension: from Velázquez, showing the dark room where the Meninas posed, to Bruce Nauman revealing the space beneath a chair. Making visible what lies between the cracks or on the flipside of things draws attention to what we cannot see or touch, to those dark clefts we fail to notice at first glance.

In La ficción del poder [*The Fiction of Power*], Marco Godoy uses the obscure yet true story of a hidden element which, after centuries of history, is now part of the British coronation ceremony—the Stone of Scone—and investigates how authority is built on a system of symbols. Hidden elements are also retrieved by Antonio Gagliano in his *Sistema Nacional de Innovación [National Innovation System]*, where he plunges into the archives of the Spanish Patents and Trademarks Office to show us projects that never came to light, thus speaking of future paths that were never travelled.

The dying afternoon and the dawn of night have always been spaces—rather than times—suited to the pursuit of art. Vasari wrote that Luca della Robbia did nothing but earnestly "ply his chisel all day and draw all night". It is that same night which Antoni Hervàs' transformative drawings Autogruta [Self-Grotto] belong to: sketches born in catacombs and secretive places where pleasure and mysticism intertwine.

The night is also home to characters who can only exist in a darkness that brings forth the very essence of being, a being closer to the limit, familiar with the presence of "the other". It is the hour of the outsider, of that which the day, with the clarity

su proyecto *Autogruta*, nacidos de las catacumbas, de los lugares más recónditos, donde el placer se mezcla con la mística.

También propia de la noche es la aparición de esos personajes que solo pueden existir bajo una oscuridad que hace surgir la esencia del ser mismo, un ser más cercano al límite, familiarizado con la presencia de «lo otro». Es la hora de lo marginal, de aquello que el día, con la nitidez de su luz, no acepta: «Todo está roto por la noche», decía Federico García Lorca en *Poeta en Nueva York*.

Con una conciencia subterránea de esa génesis nocturna, que tiene lugar en *Ningún lugar en particular* —como reza el título de su proyecto—, Irene Grau expone a los distintos espacios donde pasa la noche durante sus viajes un pequeño cuadro blanco que guarda en su maleta. Dejando actuar al azar en ese laberinto doméstico del habitáculo elegido, el blanco del cuadro invoca de alguna forma esa presencia de «lo otro», también tratada por Maurice Blanchot en *El espacio literario*, cuando alude a que, cuando todo ha desaparecido, de repente, «lo real aparece».

Este conducirse por el subconsciente de la noche es también una forma de luchar contra el sistema estructurado del día, donde el azar parece no tener cabida. Como mencionaba el poeta Louis Aragon en *Le Paysan de Paris*: «¿Gozaré por mucho tiempo del sentimiento de lo maravilloso de cada día? Lo veo perderse en cada hombre que avanza en su propia vida como por un camino mejor y mejor pavimentado, que avanza en la costumbre del mundo con creciente comodidad, que progresivamente se desprende del gusto y de la percepción de lo insólito».

La búsqueda de esa «percepción de lo insólito» sigue moviendo a muchos de los artistas actuales a adentrarse en el mundo de la caverna y de la oscuridad, donde no está quizá la belleza ideal, pero sí la tenue sombra de su ser, que siempre es gris o negra. Porque «quien tiene sombra existe», en aseveración de Robert Walser. Como existen virtualmente los mundos creados por Serafín Álvarez en proyectos como el que aquí presenta, *Umbral*; mundos ajenos a las normas del día, donde la otredad establece sus propios sistemas de funcionamiento, categorías y modos de relación.

of its bright light, does not accept. As Federico García Lorca wrote in Poet in New York, “All is broken in the night”.

With a subterranean awareness of that nocturnal genesis that doesn’t take place anywhere in particular—Ningún lugar en particular [*Nowhere in Particular*—as the title of her project announces, Irene Grau shows the different spaces where a small white painting she always carries in her suitcase spends the night during her travels. Letting chance operate in the domestic labyrinth of the chosen chamber, the painting’s whiteness somehow invokes the presence of “the other”, a topic also addressed by Maurice Blanchot, who, in The Space of Literature, affirmed that, when everything has disappeared in the night, that which is real appears.

Allowing oneself to be guided by the sub-conscious nature of the night is also a way of fighting against the structured system of the day, where chance seems to have no place. As the poet Louis Aragon mentioned in Le Paysan de Paris, “Will I enjoy the sensation of how marvellous each day is for long? I see it fade in every man who forges ahead in his own life as if on an ever smoother road, advancing in the ways of the world with growing ease, and gradually surrendering his taste and ability to perceive the unusual.”

The quest for the ability to “perceive the unusual” still drives many contemporary artists to venture deep into the darkness of the cave—they may not find ideal beauty, but they will find the delicate shadow of its being, which is always grey or black. For, as Robert Walser asserted, “Whoever has a shadow also possesses a body”. Just like the virtual bodies of the worlds that Serafín Álvarez creates in projects such as Umbral, worlds that are not governed by the rules of the day and where otherness establishes its own operating systems, categories and modes of relation.

PROYECTOS

Las zonas oscuras, regiones desconocidas o espacios de la otredad que Serafín Álvarez (León, 1985) lleva analizando desde hace tiempo para su proyecto *Umbral* son espacios anómalos, heterotopías que no responden a las mismas reglas o normas del mundo que conocemos y que tienen un carácter de entidad más allá de ser simplemente espacios; son espacios vivos, con alma, habitados por fuerzas oscuras que demandan un comportamiento radicalmente diferente al acostumbrado, proporcionando algún tipo de conocimiento metafísico, transformando a las personas que los visitan.

Traspassando el umbral, ese «paso primero y principal o entrada de cualquier cosa» —según la definición del Diccionario de la Lengua Española—, el artista trabaja sobre experiencias subjetivas activadas a través de desarrollos tecnológicos y científicos que transforman nuestra percepción de la realidad, dedicando especial atención a sus

PROJECTS

The dark zones, unknown regions and spaces of otherness that Serafín Álvarez (León, 1985) has spent considerable time analysing for his Umbral project are anomalous spaces, heterotopias where the rules and norms of the world we know do not apply. But they are more than mere spaces. They are living spaces with a soul, spaces inhabited by dark forces that demand a behaviour radically unlike anything we are used to, providing some kind of metaphysical knowledge and transforming those who visit them.

Crossing that threshold, that “place or point of entering or beginning”—as defined by Merriam-Webster—Álvarez works with subjective experiences activated by technological and scientific developments that alter our perception of reality, paying special attention to their manifestations in popular culture. In his recent projects, he examines the world of science fiction from different points of view and investigates how concepts such as “otherness” or “the journey into the

manifestaciones en la cultura popular. De esta forma, en sus proyectos recientes se acerca, desde diversos puntos de vista, al mundo de la ciencia ficción y aborda las formas en que, en el lenguaje actual del cine o los videojuegos, son representados conceptos como la otredad o el viaje hacia lo desconocido.

Umbral es un mundo virtual formado por una gran diversidad de paisajes. Una isla con estética y formato de videojuego en la que la única actividad posible es la de caminar contemplativamente. Estos paisajes son reproducciones de lugares procedentes de relatos de ficción, seleccionados a partir de una investigación en torno a la noción de «espacios de otredad», espacios que representan accesos a lo oscuro, a lo desconocido dentro de la ficción.

En palabras del propio artista: «El objetivo es, por un lado, trasladar a un artefacto digital el acto de caminar entendido como práctica artística y la idea de viaje como proceso de autodescubrimiento, y por el otro, explorar los procesos que tienen lugar en el diseño de mundos virtuales, los vínculos que los usuarios establecen con ellos y, sobre todo, los placeres producidos al navegarlos sin realizar otra acción que relacionarse con el espacio».

El proyecto de José Díaz (Madrid, 1981) tiene su origen en los lugares subterráneos, los túneles y galerías que recorren el subsuelo de la ciudad, espacios oscuros que, como apunta el escritor Oscar Paul, en épocas negras pueden resultar esperanzadores. Su trabajo conecta esos espacios con modos de experiencia virtual y simulacro de realidad desarrollados en los videojuegos y los modelos de organización esquizoide característicos del imaginario fantástico de «exploración de mazmorras» o las distopías Sci-Fi y ciberpunk.

Por medio de una actualización del lenguaje propio del informalismo español, en la obra de José Díaz confluyen la pintura tradicional y determinados enfoques estéticos contemporáneos. Centrado en lo local, su trabajo incorpora una visión del ritmo del día a día y lo rutinario de la urbe dominada por la tecnología, donde lo físico y lo virtual se entrelazan para generar, desde una «mecánica futurista y povera»

unknown” are represented in the present-day language of film or video games.

Umbral is a virtual world comprising a wide variety of landscapes, an island with the look and feel of a video game where the only possible action is contemplative strolling. The landscapes are reproductions of settings from fictional narratives based on the artist’s research into “spaces of otherness”, spaces that represent gateways to darkness, to the unknown within fiction.

In Álvarez’s own words, “The aim is, on the one hand, to transfer the act of walking as an artistic practice, and the idea of the journey as a process of self-discovery, to a digital artefact, and, on the other, to explore the processes involved in the design of virtual worlds, the bonds that users establish with them and, above all, the pleasure derived from exploring those worlds, from doing nothing but interacting with the space”.

The project presented by José Díaz (Madrid, 1981) originated in the underground realm of the tunnels and passages running beneath the city—dark places which, as the writer Oscar Paul notes, can hold out hope in dark times. Díaz’s work links those spaces to modes of virtual experience and simulated reality developed in video games, as well as to the models of schizoid organisation typical of the fantastic imagery of “dungeon crawls” or sci-fi and cyberpunk dystopias.

By updating the vocabulary of the Spanish informalist movement, Díaz’s art allows for a convergence of traditional painting and certain contemporary aesthetic approaches. Focused on the local and with “a futurist and arte povera” approach—in his own words—his work offers a vision of the day-to-day rhythm and humdrum routine of the city, dominated by technology, where the physical and virtual intertwine to generate the dense current of the ordinary.

His project, El sueño de la M-30, is a pictorial installation that builds on his work of the last three years, as can be seen in series like Motorik or the aforementioned Baba de caracol, enjundia de gallina, moco verde de sapo. These pieces hinge on the idea of the technological city and the urban experience of the individual and, according to the artist, “aspire

—según sus propias palabras—, un denso discurrir de lo cotidiano.

Su proyecto *El sueño de la M-30* se formaliza como instalación pictórica que continúa con el trabajo desarrollado durante los tres últimos años por el artista en series como *Motorik* o la citada *Baba de caracol, enjundia de gallina, moco verde de sapo*. Trabajos que giran en torno a la idea de ciudad tecnológica y la experiencia urbana del individuo. «El proyecto pretende —según explica su autor— poner en valor la importancia de las poéticas subterráneas como generadoras de luz y la evasión como potencia emancipadora.»

El trabajo de Antonio Gagliano (Córdoba, Argentina, 1982) tiene una potencialidad política real —tal como expone Lucía Lijtmaer en su texto en el presente catálogo— que entronca con la ficción especulativa, el prototipo, su narrativa y su posterior actuación, y nos muestra un mundo que no fue, pero eminentemente anclado en la actualidad. En esta ocasión, se sumerge en los archivos de la Oficina Española de Patentes y Marcas (OEPM), siguiendo ese propósito de explorar, desde el pasado, el futuro especulativo a partir del sistema de producción contemporáneo, proceso en el que encuentra la subversión.

El resultado de esa exploración, *Sistema Nacional de Innovación*, es un trabajo videográfico realizado con software de animación. Como protagonista, una constelación de innovaciones olvidadas, archivadas como dibujos de prototipo entre las cajas de la OEPM. El proyecto propone una dramaturgia ondulante donde los diferentes documentos —timbrados, memorias descriptivas, dibujos y modelos— permiten una transformación litúrgica de las ideas. A ello alude el artista cuando dice: «Me fascina la posibilidad de explorar qué pasa cuando le damos la palabra a visiones tecnológicas aparcadas en la banquina del tiempo. Parto de la hipótesis de que existen futuros borrosos y mundos exuberantes, nunca acontecidos, almacenados en su interior».

También a Marco Godoy (Madrid, 1986) le interesa excavar y descubrir lo que se encuentra bajo determinadas superficies, en su caso, los lugares o símbolos que legitiman el poder. Ello le ha llevado, en su proyecto *La ficción*

to underscore the importance of underground poetics as a way of generating light, and of evasion as an emancipatory power”.

Antonio Gagliano (Córdoba, Argentina, 1982) delves into the records of the Spanish Patents and Trademarks Office (OEPM) and, as Lucía Lijtmaer writes in her text for this catalogue, his work has real political potential: connecting with speculative fiction, the prototype, its narrative and its subsequent performance, his project shows us a world that never was and yet is emphatically anchored in the present. And that determination to explore, from the past, the speculative future by way of the contemporary production system contains an element of subversion.

The result of this exploration, *Sistema Nacional de Innovación*, is a video piece made with animation software that features a host of forgotten innovations filed as prototype drawings in the drawers of the OEPM. In the undulating dramaturgy of this project, different documents—stamped papers, descriptive summaries, drawings and models—allow for a liturgical transformation of ideas. That is what the artist means when he says he is “fascinated by the possibility of exploring what happens when we invite technological visions parked on the sidelines of time to speak. My hypothesis is that there are hazy futures and lush, never-realised worlds stored within them”.

Marco Godoy (Madrid, 1986) is also interested in digging and discovering what lies beneath certain surfaces—in this case, the places or symbols that legitimise power. In *La ficción del poder* he focuses on the Stone of Scone, or Stone of Destiny, used for centuries to legitimise the power of medieval Scottish monarchs, until it was stolen by the English in 1296. The stone, a symbol of the vanquished, was later used in British coronation ceremonies. The historical weight of this object serves to illustrate the different layers of domination that are still present in power structures.

Starting with a royal story steeped in legend, the artist investigates how images are used to legitimise the construction of authority. His work is based on the premise that every form of authority needs some sort of staging, a theatrical appeal that helps uphold power. In that construction of legit-

del poder, a centrarse en la llamada Piedra del Destino, que, situada bajo el asiento de la Silla de la Coronación, marcaba el lugar de legitimación de los reyes escoceses durante la Edad Media hasta que los ingleses la robaron en 1296. Desde entonces, los británicos se coronan en el trono de los vencidos. La densidad histórica de este objeto sirve como ilustración de las distintas capas de dominio que están aún presentes en el poder.

Partiendo, por tanto, de una historia real con tintes de leyenda, el artista investiga en su proyecto el uso de la imagen para legitimar la construcción de la autoridad. El trabajo se articula a partir de la premisa de que toda forma de autoridad necesita tener a su alrededor una escenografía, algo que roza lo teatral y que ayuda a mantener su posición. En esa construcción de legitimidad se solapan acciones simbólicas, imágenes y gestos que arman visualmente lo efectivo de la autoridad.

La práctica artística es para Marco Godoy el vehículo para generar posibilidades de desacuerdo, creando otras ficciones que, de alguna forma, funcionen con los mismos parámetros que los usados por aquellos que tienen una posición de autoridad. Así, empleando en este caso la instalación, el artista desea mostrar y esclarecer la producción del respeto y la autoridad a partir de elementos simbólicos, muchos de ellos procedentes de un oscuro y enigmático pasado, y constatar cómo estos, tras pasar por lo afectivo, pueden llegar a convertirse en algo tan efectivo como un documento legal.

El trabajo de Irene Grau (Valencia, 1986) implica habitualmente la intervención in situ de un espacio, al que somete a una pormenorizada exploración y en el que, teniendo como referentes la pintura radical monocroma, la pintura mural, los procesos performativos y la experiencia del paisaje, busca generar una transformación por medio del color. Su concepción de la práctica artística la define, según sus propias palabras, como «plenairista conceptual», entendiendo que la obra de arte se presenta a modo de «resto» del amplio proceso vivencial en el que se inscribe.

Para realizar su proyecto *Ningún lugar* en particular, desde noviembre de 2016 la artista viaja siempre con un

imacy, symbolic actions, images and gestures overlap, visually assembling the effective structure of authority.

For Godoy, artistic practice is a vehicle for creating possibilities of disagreement, alternative fictions that somehow operate within the same parameters used by those in a position of authority. Using video and installation, in this case the artist attempts to reveal and clarify how authority and respect are the product of symbolic elements, many of which have a dark, mysterious past, and to show how those elements can be as effective as a legal document at an emotional level.

The work of Irene Grau (Valencia, 1986) habitually involves the site-specific intervention of a space which she thoroughly explores and attempts to transform through colour, drawing on the precedents of radical monochrome painting, mural painting, performative processes and the experience of the landscape. Grau's idea of artistic practice defines her, in her own words, as a conceptual "plein-airist", understanding the work of art as the "remnant" of the broader life experience to which it pertains.

For her project Ningún lugar en particular, the artist has travelled since November 2016 with a white painting in her suitcase. And wherever she spends a night away—whether in a private home, an apartment or a hotel room—she takes down whatever picture or object is on the wall of her room and hangs her little monochrome painting in its place, as if attempting to offset the blackness of the night, or simply alter the domestic landscape.

In places that have nothing to do with the conventional exhibition space—that aseptic white cube—and are much closer to the visually cluttered domestic context, the artist's white painting becomes just one of many objects. The only evidence of that incorporation in each different reality is the photograph that Grau takes on each location. Poorly lit or in the gloom, the painting accepts the appearance conferred upon it by the surroundings—whatever they may be—merely asserting its existence in the manner of a blank piece of paper.

Antoni Hervàs (Barcelona, 1981) presents an installation resembling a grotto. A circular itinerary invites visitors to explore a multidisciplinary spatial intervention that takes them

cuadro pintado de blanco en la maleta. Y allí donde vaya a pasar al menos una noche, ya sea casa particular, apartamento, o habitación de hotel, como si deseara contrarrestar lo negro de la noche o simplemente variar el paisaje doméstico, descuelga algún cuadro o elemento que haya en la pared del habitáculo y lo reemplaza por su pequeño monocromo.

En lugares que no tienen nada que ver con el contexto expositivo al uso —ese aséptico cubo blanco—, sino más bien con el visualmente contaminado contexto doméstico, el cuadro portado por la artista se convierte en uno más de entre todos los objetos. De esa incorporación a cada una de las diferentes realidades, solo queda la imagen que la artista toma con su cámara. Mal iluminado o en penumbra, el cuadro acepta la apariencia que le otorgue el ambiente que lo rodea, sea cual sea, reivindicando meramente su existencia como lo hace la página en blanco.

Antoni Hervàs (Barcelona, 1981) presenta una instalación en forma de gruta. Un circuito de recorrido circular conduce al espectador por una intervención espacial multidisciplinar que permite realizar un viaje corporal a través de la desfiguración del dibujo, con el fin de establecer una compleja narrativa capaz de vincular la mitología griega, el éxtasis —sensual, místico y lisérgico— y el activismo deportivo desde el fenómeno del *roller derby*.

El trabajo parte de la investigación llevada a cabo por el artista en la ONE Archives Foundation de Los Ángeles sobre la subcultura *leather* de California y en concreto sobre The Catacombs, uno de sus enclaves originarios y uno de los primeros pubs donde se celebraron encuentros *fist-fucking*. Este sótano de San Francisco, de restringido acceso, era el espacio en el que se reunía la comunidad capitaneada por, entre otros, Robert Prager y Chuck Arnett. La cueva es aquí no solo el enclave de la ocultación para dicha práctica sexual, sino que propicia el ingrediente ritual inherente a la misma.

En el proyecto *Autogruta* se trenza la alusión a esta comunidad subcultural con el relato mitológico de la huida de Medea —tratado de forma psicodélica— y la expedición de Jasón y los argonautas tras el robo del vellocino de oro. Este tridente lleva a Hervàs,

on a bodily journey through the disfigurement of drawing, weaving a complex narrative that links Greek mythology, ecstasy—sensual, mystical and lysergic—and the athletic activism of the roller derby phenomenon.

The work is based on Hervàs' research at Los Angeles' ONE Archives Foundation into the California leather subculture and one of its original enclaves, The Catacombs, which was also one of the first pubs to host "fist-fucking" gatherings. This restricted-access basement venue in San Francisco was a meeting place for the community led by Robert Prager and Chuck Arnett, among others. Here the cave serves to conceal that sexual practice while also facilitating the ritualistic ingredient inherent to it.

Autogruta interlaces the allusion to this subculture with a psychedelic version of the mythological tale of the flight of Medea and the expedition of Jason and the Argonauts to retrieve the Golden Fleece. This triple theme also led Hervàs to investigate the performative abstraction of drawing. Through references to the leather subculture, roller derby and the world of comic books—with their use of pseudonyms and alter egos—the artist dismembers form, exploring and pushing the boundaries of the conventional definition of drawing.

Duelo por la España negra, the project created by Lola Lasurt (Barcelona, 1983), is based on a recreation of the journey taken in 1888 by the Asturian painter Darío de Regoyos and the Belgian poet Émile Verhaeren, who visited different towns in the Basque Country and along Spain's northern coast—Guetaria, Tolosa, Vergara, Loyola, Azpeitia, San Sebastián, Cape Machichaco—before moving on to what was then known as "dry Spain": Pamplona, Tudela, Tarazona, Veruela, Zaragoza, Sigüenza, Madrid, El Escorial, Guadarrama, Ávila and Burgos.

The Belgian poet's notes, which read rather like a travel journal, were published in 1899 in a volume entitled España negra along with several engravings by Regoyos that attempt to capture the picturesque aspects and ancient roots of folk culture and everyday life. Loss and grief, melancholy and sinister beauty—these are the ingredients of a book resulting from the intersection of two perspectives: Spanish and Belgian, native and foreign. In her work, Lasurt—who lived in Belgium

además, a una investigación sobre la abstracción performativa del dibujo. Desde las referencias a la subcultura *leather*, al *roller derby* y al universo del cómic, con su uso de pseudónimos y creación de alteregos, el artista desmiembra la forma explorando y expandiendo los límites de lo que entiende por dibujo.

Duelo por la España negra, el proyecto de Lola Lasurt (Barcelona, 1983), se basa en la recreación del viaje que el pintor asturiano Darío de Regoyos realizó en 1888 junto con el poeta belga Émile Verhaeren, primero por distintos enclaves guipuzcoanos y de la costa cantábrica —Guetaria, Tolosa, Vergara, Loyola, Azpeitia, San Sebastián, el cabo Machichaco—, para discurrir luego por la entonces llamada «España seca» —Pamplona, Tudela, Tarazona, Veruela, Zaragoza, Sigüenza, Madrid, El Escorial, Guadarrama, Ávila y Burgos.

El volumen *España negra* (1899) recoge las notas redactadas por el poeta belga a modo de crónica del viaje, junto a una serie de grabados de Regoyos que tratan de representar los aspectos pintorescos y las raíces ancestrales de la realidad popular. Pérdida y duelo, melancolía y oscura belleza: estos son los ingredientes de un libro que surgió del cruce de dos miradas, la española y la belga, la propia y la ajena. En su trabajo, Lola Lasurt —que vivió en Bélgica entre el 2012 y el 2015— realiza una revisión de este episodio histórico y artístico desde el punto de vista de la psicología, tanto individual como colectiva.

El proyecto se sintetiza formalmente en una secuencia de pinturas y una serie de proyecciones que corresponden a la documentación en película Super 8 en blanco y negro del reciente viaje de Lasurt por los mismos pueblos y ciudades donde el pintor y el poeta pararon durante su recorrido. El friso pictórico parte de imágenes custodiadas en los distintos archivos locales de los lugares donde la artista ha continuado buscando testimonios de esta referida España negra. Se trata de un proceso pictórico por el que ha interiorizado las imágenes que anteriormente había visionado Regoyos, apropiándose del puntillismo de sus pinturas.

A través de la instalación, la fotografía y el dibujo, Elena Lavellés (Madrid, 1981) formaliza unos proyectos que

from 2012 to 2015—revisits this historic-artistic episode from the perspective of individual and collective psychology.

The project is formally presented as a sequence of paintings and a series of projections that show the black-and-white Super-8 film footage of Lasurt's recent travels through the same villages and towns the painter and poet visited on their journey. The frieze of paintings is based on images kept in the local archives of the different towns where the artist has continued to search for evidence of this "black Spain". It is the result of a pictorial process in which Grau internalised the images that Regoyos had seen before her, appropriating the pointillism of his paintings.

Through video, installation, photography and drawing, Elena Lavellés (Madrid, 1981) materialises projects that entail extensive research. She is primarily interested in analysing the evolution of capitalism and the processes it triggers in the population, especially the strategies of cultural and social resistance that take place in different geographical contexts.

In Dark Matter Lavellés explores processes of social exclusion, geographical displacement and the exploitation of natural resources deriving from extractive economic infrastructures. Such infrastructures are in turn connected to capitalism and to flows of capital from the colonial period to the present day, as capital is the only element that flows freely across the globe, unhindered by geographical obstacles, in a system that predicates the removal of boundaries for money but not for people or territories.

The three natural forms of "black gold"—coal, oil and the precious metal mined in the Brazilian town of Ouro Preto—are the elements she uses to analyse power systems which, throughout history, have subjected various social groups to oppression and abuse in different regions.

The projects of Fran Meana (Avilés, Asturias, 1982), which usually combine text, video and sculpture, originate in specific historical events which he explores to determine new relational patterns. In the process, Meana uses both analogue and digital methods to reveal how the roles of subject and matter have been transformed in the transition from the industrial to the information society.

suponen un extenso trabajo de investigación. Su interés se dirige principalmente al análisis de la evolución del capitalismo y los procesos que esta desencadena en la población, sobre todo las estrategias de resistencia cultural y social, estudiados en contextos geográficos diversos.

En *Dark Matter* explora los procesos de exclusión social, el desplazamiento geográfico y la explotación de recursos naturales derivados de infraestructuras económicas de extracción. Este tipo de infraestructuras se conectan a su vez con el capitalismo y los flujos de capital desde el período colonialista hasta la actualidad como único elemento sin barreras geográficas y que fluye globalmente acorde a uno de sus propósitos principales: la disolución de fronteras en función del capital pero no de las personas y el territorio.

El oro negro, en sus tres formas naturales: carbón, petróleo y oro negro como metal —específico de la región de Ouro Preto, en Brasil—, configuran los elementos centrales para analizar estos sistemas de poder que han generado opresión y abuso sobre diversos grupos sociales a lo largo de la historia en diferentes puntos geográficos.

Los trabajos de Fran Meana (Avilés, Asturias, 1982), que habitualmente incorporan texto, vídeo y escultura, toman como punto de partida hechos históricos concretos que somete a una exploración con el fin de determinar nuevos patrones de relación. Recurre para ello tanto a técnicas analógicas como digitales, con las que pone de manifiesto las transformaciones que, en el paso del mundo industrial al de la información, experimentan los roles de sujetos y materia.

El proyecto *Starter Cultures* se desarrolla en una fábrica de producción de quesos, donde la labor no visible de microbios, bacterias, levaduras y hongos se ve alterada por un cambio en las instalaciones, lo que desencadena una huelga protagonizada por los microbios responsables de gran parte de la producción.

El objetivo, según palabras del propio artista, «es repensar los ámbitos del trabajo y la producción no como lugares de explotación y dominación, sino como plataformas desde las que es posible cuestionar la separación

The project Starter Cultures unfolds in a cheese factory where the invisible work of microbes, bacteria, yeast and fungi is interrupted by a change in the production facilities, as a consequence of which the microbes responsible for most of the manufacturing process go on strike.

The goal, according to the artist, "is to rethink work and production environments, seeing them not just as places of exploitation and domination but also as platforms from which we can question the radical separation of nature and culture that has defined our modernity, and propose alternatives to the current development model".

The video in Meana's installation is a cross between a documentary, scientific footage and digital animation, using elements taken from the industrial world in order to expand the video's content into the gallery.

Levi Orta (Havana, Cuba, 1984) strives to emphasise the vague, permeable quality of the boundary between politics and art in order to allow for the subversive component of this permeability to flourish. Orta finds a potential space for the work of art wherever reality reveals its irrationality, as his work—presented in the form of installations, videos or photographs—consists in staging actions that condition the subject's behaviour at both the individual and collective levels, always within the sphere of the real and from a position that challenges the status quo.

His project El Heredero stems from a previous work inspired by the dark and bizarre yet true story of Gunther IV, the world's richest dog. When she died in 1992, the German countess Karlotta Liebenstein left her fortune to her faithful canine friend Gunther III, whose son Gunther IV eventually inherited 372 million dollars. In July 2000, agents acting on his behalf even bought the former residence of Madonna in Florida.

However, the story of this charismatic German shepherd conceals tax evasion schemes and new power relations. The artist's intention is to expose the legal loopholes that make it possible for a dog to inherit a huge fortune and even own a majority interest in a transnational corporation.

In his series Que se joda el proletariado, yo quiero ser el pintor oficial

radical entre naturaleza y cultura que ha definido nuestra modernidad, y plantear alternativas al modelo de desarrollo actual».

En forma de videoinstalación, el trabajo se articula alrededor de un vídeo central, híbrido de documental, imagen científica y animación digital, empleando elementos extraídos del ámbito industrial para expandir los contenidos del vídeo al espacio expositivo.

A Levi Orta (La Habana, Cuba, 1984) le interesa señalar lo difuso de los límites entre lo político y lo artístico, para hacer aflorar el componente subversivo que ello implica. Encuentra un ámbito potencial para la obra de arte allí donde la realidad muestra su irracionalidad. Por ello, su trabajo, que presenta en forma de instalaciones, vídeos o fotografías, consiste en efectuar acciones que comprometen la conducta del sujeto, tanto en su dimensión individual como colectiva, siempre dentro del ámbito de lo real y desde un posicionamiento que cuestiona lo establecido.

El proyecto *El Heredero* surge de un trabajo anterior basado en una historia oscura y rocambolesca. A su muerte en 1992, la condesa alemana Karlotta Liebenstein dejó en herencia a su perro y fiel amigo Gunther III su fortuna, que fue heredada por su hijo, Gunther IV. Detrás de la historia de este carismático perro pastor alemán se pueden encontrar prácticas de evasión fiscal y nuevas relaciones de poder. El propósito del artista es mostrar las grietas de la ley que permiten que un perro pueda heredar una gran fortuna y además poder ser accionista mayoritario de una empresa.

La serie *Que se joda el proletariado, yo quiero ser el pintor oficial de la familia Gunther* consistió en iniciar los contactos necesarios para alcanzar ese deseo expresado en el título. Como primer gesto de acercamiento, el artista le regaló al perro un retrato en el que quedaba representada su elegancia y grandeza como el animal más rico del mundo. Gracias a eso pudo conocer personalmente al can.

Ostentando ya el título de pintor oficial de la familia Gunther, Levi Orta desarrolla el proyecto *El Heredero* que aquí se presenta, en el que investiga a los descendientes de Gunther IV. Siguiendo las noticias de la prensa rosa, encontró a uno

de la familia Gunther [*Fuck the Proletariat: I Want to Be the Official Painter of the Gunther Family*], Orta cultivated key contacts for fulfilling the desire expressed in the title. To introduce himself, the artist painted a portrait of Gunther IV, depicting the elegance and grandeur of the world's wealthiest dog, and presented it to him as a gift. As a result, he was invited to meet the famous canine.

Having earned the title of official painter of the Gunther family, Orta decided to begin the project presented here, *El Heredero*, in which he investigates the descendants of Gunther IV. Following up on clues published in tabloids, he located one of his possible heirs in Vienna. In this second phase of his interaction with the Gunther family, Orta explores the absurdities made possible by loopholes in estate law and their political and artistic potential for forging new and obscure social relationships.

An installation in the form of a cave that represents dark zones, unknown regions where the rules we know do not apply and which impart to us some type of metaphysical knowledge. Paintings inspired by underground spaces in the city, such as nightclubs and other dark places impervious to daylight, which bring to mind simulacra of reality and fantastic dungeon-crawling imagery. An animation featuring a vast universe of innovations filed away in dark offices and drawings of exuberant futures that never were. A video that strives to reveal authority as the product of symbolic elements, many of which have a dark, enigmatic past. An uprooted white painting belonging "nowhere in particular" that travels and is displayed time after time in different settings, asserting its whiteness in the darkness of the night.

A grotto in which, crossing the frontier of drawing, we can follow an itinerary related to practices typical of clandestine places, where the ritual of pleasure fuses with the mystical. Paintings and projections that recreate a nostalgic journey into the dark beauty of black Spain. An image, text and objects which, by tracking "black materials", explore power systems that trigger processes of social exclusion and geographical displacement, oppression and abuse.

de sus posibles herederos en Viena. En esta segunda fase de su relación con la familia Gunther, el artista explora las absurdas posibilidades que dan los vacíos legales de las leyes de herencia, así como su potencial político y artístico para crear nuevas y misteriosas relaciones sociales.

Instalación en forma de cueva que representa zonas oscuras, regiones desconocidas que no responden a las normas que conocemos y nos transmiten algún tipo de conocimiento metafísico. Pinturas inspiradas en espacios subterráneos de la ciudad, clubs nocturnos, zonas impenetrables para la luz natural, relacionadas con simulacros de realidad e imaginarios fantásticos de exploración de mazmorras. Animación cuyo protagonista es un universo de innovaciones archivadas en oscuras oficinas, dibujos que representan futuros exuberantes nunca acontecidos. Vídeo que desea esclarecer la autoridad como construcción a partir de elementos simbólicos, muchos de ellos procedentes de un oscuro y enigmático pasado. Cuadro blanco que viaja desarraigado, sin pertenecer «a ningún lugar en particular», exponiéndose cada vez a un contexto distinto en el que reclama su blancura en medio de la oscuridad de la noche.

Gruta por la que, atravesando la frontera del dibujo, realizar un recorrido relacionado con prácticas propias de lugares clandestinos, donde el ritual del placer se funde con lo místico. Pinturas y proyecciones que recrean un viaje nostálgico a la oscura belleza de la España negra. Imagen, texto y piezas que, rastreando «materiales negros», exploran sistemas de poder que generan procesos de exclusión social y desplazamientos geográficos, opresión y abusos. Seudodocumental donde la ficción de un proceso industrial protagonizado por microbios y bacterias cuestiona el sistema de producción actual y su premisa de alejamiento entre naturaleza y cultura. Documentación sobre un perro, un pastor alemán heredero de una gran fortuna, protagonista de una oscura historia plagada de prácticas de dudosa legalidad y perversas relaciones de poder.

A pseudo-documentary where the fiction of an industrial process led by microbes and bacteria questions the current production system and its premise of distance between nature and culture. Documentation on a German shepherd that has inherited a large fortune in a dark story riddled with practices of dubious legality and perverse power relationships.

Ten projects by ten artists that are a representative sampling of contemporary Spanish creativity and draw us into different categories of darkness and shadow, as attributes of the night. At the crossroads of Spanish contemporary art and the night, we cannot avoid the nocturnal shadow mentioned by Ángel González in his article "La noche española" (published in his book *El resto*): "Spanishness is the night. With Spanishness, the avant-gardes step into the night, into shadow. Shadow of the avant-gardes—a shadow that goes where it pleases, as in romantic tales. One might almost dare call it blackness, if not for the fact that it is, in spite of everything, Spanishness—even considering that blackness was also an ailment of the avant-gardes."

Diez proyectos de diez artistas que son representativos de la creación española actual. Con ellos nos adentramos en distintas categorías de oscuridad y sombras, atributos de la noche. Y en el cruce entre el arte contemporáneo español y la noche, no podemos dejar de toparnos, aunque se refiera a otro momento histórico, con la sombra de la noche de la que hablaba Ángel González en «La noche española» —texto incluido en su libro *El resto*—: «*Lo español* es noche. Con *lo español* las vanguardias entran en la noche; en la sombra. Sombra de las vanguardias; una sombra que va a su aire, como en los cuentos románticos. Uno casi se atrevería a llamarlo *lo negro*, si no fuera porque a pesar de todo es *lo español*; y eso que *lo negro* también fue una enfermedad de las vanguardias».



Umbrales. 2018. Instalación. 3D en tiempo real, espuma de poliuretano, hierro. 280 x 280 x 220 cm. Con la colaboración de Carlos Fdez. Rovira y BaseTIS

Umbrales. 2018. Instalación. Real-time 3D, polyurethane foam and iron. 280 x 280 x 220 cm. With the collaboration of Carlos Fernández Rovira and BaseTIS

LOS JARDINES

El formato de las mareas oceánicas nos llega como ondulaciones del ruido blanco, en un choque de estallidos magnéticos, allí donde se derrite el reflejo fractal del horizonte y la fina franja liminal entre atmósfera y masas de agua se desintegra en una nube de partículas suspendidas en estados transicionales de levitación. La vertiginosa inmovilidad de esta isla en su escapada galáctica nos sume en la inquietud y el estupor, pues sabemos que todos sus componentes, ya sean visibles o intangibles, aceleran surcando los cielos a una velocidad sincronizada, entrelazados a nivel molecular. Aves, piedras, moléculas, la flora y algunos desechos de plástico: cada uno sigue, por dentro, su propio ritmo; por fuera, todos se ajustan a la cadencia geosincrónica del planeta en la partitura cósmica.

A medida que los paisajes empapados de la costa se transmutan en los laberintos de lianas y plantas carnívoras de las fértiles regiones tropicales, vientos tornadizos replican reflejos pulsátiles en nuestra piel, fundiendo las maravillas que recorren nuestras sinapsis con las del entorno. Vagamos por manglares pantanosos y terrenos selváticos, alcanzando al fin formaciones volcánicas donde el mundo se desangra a borbotones, derramándose en abundancia. Fluyen minerales y metales en condensación de estas grietas en la estabilidad geomórfica. Los cavernosos secretos de este planeta nos remiten a mesetas olvidadas donde nacen las tormentas de arena, y cobran forma tundras perdidas en nieblas inmemoriales. Espacios donde reinan microorganismos milenarios y las bacterias dirigen las lentas transformaciones en las capas superpuestas de la biosfera.

La enorme extensión abierta de este viaje natural se ve entrecruzada por la geometría intensiva de unas superestructuras diseñadas. Hay señales de la presencia anterior de algún tipo de civilización, trazas de

THE GARDENS

The ocean's tidal patterns arrive through undulations of white noise in a collision of magnetic bursts as the horizon's fractal reflection melts in this place, where the thin liminal zone between atmosphere and water mass is pulverized by a steam of particles in a transitional state of levitation. As the vertiginous immobility of this island's galactic race elicits a sense of restlessness and bewilderment, we know that all of its components, both visible and intangible, are accelerating in the heavens at a synchronized, molecularly interwoven speed. Birds, molecules, stones, plastic debris and flora—each have their own singular inner tempo, externally attuned to the geosynchronous cadence of this planet's cosmic score.

As sweaty coastal landscapes morph into labyrinths of lianas and carnivorous plants in the lush tropical regions, changing winds reproduce refracted pulsations on one's skin, merging the synaptic wonders of our bodies with the surroundings. We drift through swampy mangroves and jungle terrains, arriving at volcanic formations where the world's blood gushes out in a copious flow. Condensing minerals and metals pour out of the rifts of geomorphic instability. The cavernous secrets of this planet open up towards the forsaken plateaus where desert storms are born, and tundras lost in immemorial fog take shape. Spaces where millennial microorganisms reign and bacteria dictate the slow molecular changes in the biosphere's amalgamated layers.

The free expanse of this natural journey is intersected by the heightened geometry of designed superstructures. There are signs of previous inhabitation by various civilizations here, traces of infrastructure that can be spotted in the mazes along our erratic path. These living fossils are undecipherable, although they suggest diverse cultural configurations and societal orders that our imagination might perhaps reconstruct.

infraestructuras que vemos en los laberintos por los que nos lleva nuestro rumbo errático. Aún siendo indescifrables, estos fósiles vivientes sugieren configuraciones culturales diversas y órdenes sociales que tal vez podríamos reconstruir en nuestra imaginación. El espacio resuena con la densidad de este flujo de climas mágicos, cuya complejidad molecular expande el alcance del sistema periférico de nuestra consciencia: la noosfera.

DERIVA ONTOLÓGICA

Umbral es un videojuego heterodoxo que nos permite vagar sin rumbo por una isla, inmersos en diversos entornos basados en extraños paisajes de ciencia ficción procedentes de la cultura popular. Hay referencias a geografías míticas como «la Zona» de *Stalker*, el planeta Arrakis de *Dune*, o Ygam de *La planète sauvage*, y también a vestigios enigmáticos como los monolitos de *2001: Odisea del espacio*, o la Torre del Diablo que aparece en *Encuentros en la tercera fase*.

Umbral fue diseñado originalmente como un videojuego que funciona mediante una aplicación de escritorio, y también en una versión auto-ejecutable limitada, que es la que se muestra aquí, en un monitor dentro de una estructura hecha ex profeso que semeja una caverna donde podemos observar al videojuego jugándose a sí mismo, deambulando por los múltiples entornos de esta isla extraterrestre. A la renderización de las topografías del juego contribuyeron el arquitecto Carlos Fernández Rovira y un equipo de diseñadores, artistas 3D y desarrolladores de BaseTIS. Las transiciones entre entornos se suceden de forma suave, atravesando túneles cavernosos o inframundos oceánicos, en un estilo de *rac-cord* que nos recuerda los trabajos anteriores de Serafín Álvarez sobre pasajes de ciencia ficción: una serie de fragmentos de películas que representan arquitecturas diversas que el artista ha ensamblado y re combinado en un videojuego psico-geográfico.

De hecho, *Umbral* se inspira en la persistente fascinación que siente Álvarez por los videojuegos, de los cuales toma prestados múltiples escenarios y características: hay en

28 *Umbral* elementos de juegos como *Journey*, *Proteus*, *Myst*, *The Witness*,

The space is pounding with the density of the fluid, wondrous climates, whose molecular richness expands the outreach of our peripheral consciousness, the noosphere.

ONTOLOGICAL DRIFT

Umbral is an unorthodox video game where one can drift aimlessly on an island constituted by multiple immersive environments mirroring outlandish, science fiction-inspired landscapes borrowed from popular culture sources. There are allusions to legendary geographies such as the “Zone” from Stalker, Arrakis from Dune, Ygam from La Planète Sauvage, or to mysterious landmarks like the monolith from 2001: A Space Odyssey or the Devil’s Tower from Close Encounters of the Third Kind.

Umbral was originally designed as both a video game desktop application and a limited autoplay version. It is the latter that is exhibited here in a monitor inside a purpose-built, rock cave-like structure where one can watch the video game playing itself, wandering erratically through the multiple environments of this alien island. The topographical renders of the game were developed with the aid of architect Carlos Fernández Rovira and a team of designers, 3D artists and developers. As for the passages between environments, they occur through smooth transitions across oceanic underworlds or cavern tunnels, with an editing continuity that calls to mind Serafín Álvarez’s previous works on science fiction corridors—a collection of film excerpts with architectural depictions that the artist has been assembling and then repurposing into a psycho-geographic video game.

Indeed, Umbral draws inspiration from Álvarez’s long-lasting fascination with gaming and profits from sceneries and elements borrowed from many different video games, such as Journey, Proteus, Myst, The Witness, Dear Esther, No Man’s Sky, Shadow of the Colossus, Everything and Mountain, incorporating as well references to other media, such as the TV series Lost, Stanisław Lem’s novel Solaris and some of H.P. Lovecraft’s short stories. But one could also find in the background the crucial conceptual strategies of classical non-games such as LSD—also known as LSD: Dream Emulator, in Life the Sensuous Dream / in Limbo the Silent Dream—a 1998 cult Japanese

Dear Esther, No Man’s Sky, Shadow of the Colossus, Everything o Mountain. También hay referencias televisivas a series como *Lost* y referencias literarias a *Solaris* de Stanislaw Lem y los relatos de H. P. Lovecraft. Pero también podemos detectar un trasfondo de estrategias clave inspiradas por antijuegos tales como *LSD* (más conocido como *LSD: Dream Emulator, in Life the Sensuous Dream / in Limbo the Silent Dream*), una producción japonesa de culto de Asmik Ace Entertainment para la PlayStation de Sony, realizada en 1998. Basada en los sueños que registró en un diario durante una década el artista de Asmik Nishikawa Hiroko, *LSD* también nos brindaba una serie de escenarios oníricos entrelazados, donde se podía vagar sin rumbo atravesando paisajes sin fin vistos en primera persona.

Una vez sumergidos en *Umbral*, podemos vagar por niveles ontológicos diversos recorriendo las mismas etapas que seguiría en su viaje el héroe de una narración arquetípica, tal como las describe Joseph Campbell en su teoría del «mono-mito». En concreto —tal como señala Álvarez—, podemos experimentar las etapas que Campbell denomina «Cruce del Primer Umbral» y «Ventre de la Ballena», en las que el héroe «se adentra en el territorio de la aventura, dejando atrás los confines del mundo que conoce y entrando en un dominio ignoto y peligroso cuyas reglas o límites no se conocen», y «muestra así su voluntad de transformación personal». Estas etapas se plasman en el juego mediante los ajustes conceptuales de la *deriva* que se nos propone. Nos referimos al método situacionista de investigación topográfica y reconocimiento del territorio que ha inspirado a generaciones de artistas y activistas en su relación con el espacio. La *deriva* es un método disyuntivo y aleatorio que recurre al azar y la repetición como estrategias de exploración y re-ensamblaje de la realidad, mediante guiones no narrativos que reterritorializan la atención del espectador; en este caso, gracias a una relación ficcionada con el continuo circundante que se nos presenta como hipertextual. Podemos suponer que el territorio será re-narrativizado y transformado tan a fondo como los sujetos, que van mutando de acuerdo con el pacto de navegación que

production from Asmik Ace Entertainment for Sony PlayStation. According to company artist Nishikawa Hiroko’s decade-long dream journal, LSD also delivered a series of interwoven oneiric scenarios where one can drift aimlessly through interminable landscapes seen from a first-person perspective.

Once immersed in *Umbral*, we can drift through ontological planes following the stages in an archetypal hero’s narrative, as described in Joseph Campbell’s popular account of the “monomyth”. Specifically—as Álvarez notices—we can experience the “Crossing of the First Threshold” and the “Belly of the Whale” stages, where the hero “crosses into the field of adventures, leaving the known limits of his or her world and venturing into an unknown and dangerous realm where the rules and limits are not known”, and “shows willingness to undergo a metamorphosis”. These stages emerge in the game through the conceptualized setting of its proposed *dérive*—the situationist method of topographical research and territorial reconnaissance that has inspired generations of artists and activists seeking to embrace their surroundings. The *dérive* is a disjunctive method whereby randomness, chance and repetition become exploratory strategies, and reality is re-assembled through un-narrative scripts that reterritorialize the viewer’s attention—in this case through a fictionalized relation with the surrounding continuum which is presented to us as hypertextual. One assumes that the territory is bound to be re-narrativized and transformed just as thoroughly as the subject, who mutates through the navigational pact established with its own trajectory, and through the mode of engagement with its own surroundings.

WUTHERING WEATHERS

One is walking through displaced terra incognita, in exo-planets with several moons, orbiting in multi-stellar systems. Occasionally, wet and foggy days transition to windy and cloudy nights, as shiny dawns cast the sky’s patterns onto the ever-shifting oceanic mass. A feeling of ontological detachment from the surrounding environments is prompted by a hybrid, out-of-body sensation of non-locality

entablan con su propia trayectoria y la modalidad de interacción con su propio entorno.

CLIMAS BORRASCOSOS

Recorremos una *terra incognita* deslocalizada, en exo-planetas con varias lunas, orbitando en sistemas estelares con distintos soles. De vez en cuando, días de niebla y humedad se convierten en noches de viento y nubes, y amaneceres resplandecientes proyectan las formas de los cielos sobre la masa oceánica en perpetuo cambio. Un cierto sentimiento de desapego ontológico respecto del entorno se ve estimulado por la sensación híbrida y extracorpórea de deslocalización y deriva sin rumbo, al enfrentarse el aparato sensorial humano con una precepción simultánea de separación y de creencia verosímil, que lleva nuestra atención hacia la gran barrera que separa el cuerpo del exterior.

La deriva sin rumbo revela los protocolos de objetificación y a la vez deconstruye sus encarnaciones corporales, explorando el sentido de relacionalidad dentro de este concepto de imágenes fronterizas. La frontera corporal permite especular con fantasías de otredad y además nos da pistas sobre la alienación moderna y su relación híbrida con los climas cambiantes. ¿Nos afectan de veras, o simplemente contemplamos la evolución de los patrones atmosféricos como si fueran ficciones pasajeras?

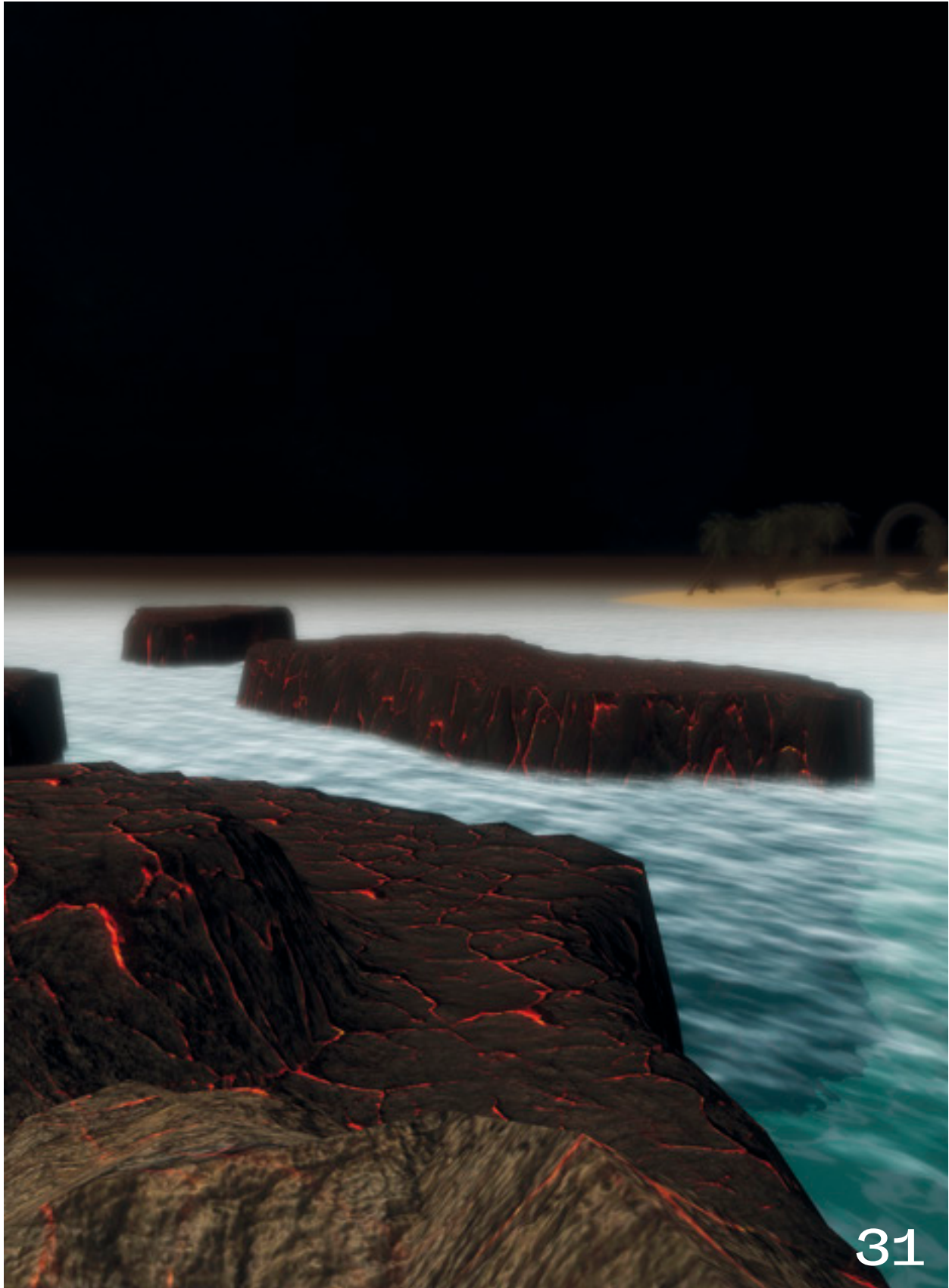
En *Umbral*, las imágenes aparecen como infraestructuras de mediación. Nuestra relación con estos cuasipaisajes —estos espacios sobre la marcha, estas atmósferas en transición— rezuma trascendencia y purificación. La perspectiva en primera persona se funde aquí con una mirada tecno-animista incorpórea, que nos remite no solo al dominio actual de las imágenes operativas y su espectralidad proto-política, sino también a su desvinculación de la superficie real de la corteza terrestre. En esta isla, navegamos por un universo híbrido donde se difumina la colisión entre las correspondencias sensibles y la realidad, ensanchando los límites de los cuerpos naturales. La tecno-morfosis y el multi-naturalismo llaman la atención del viajero a la deriva, que se replantea

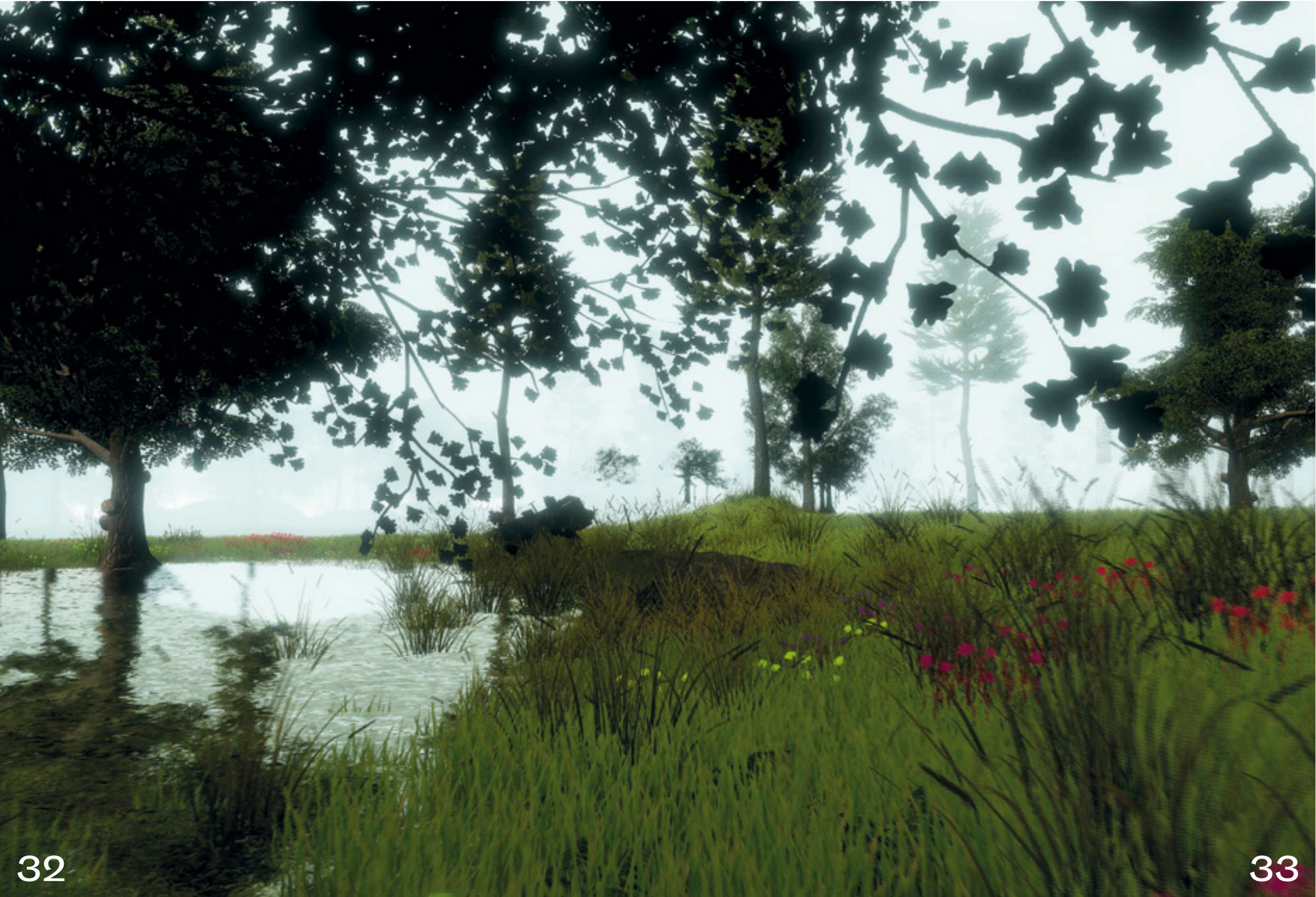
30 su mirada en la construcción de un mundo hipertextual común.

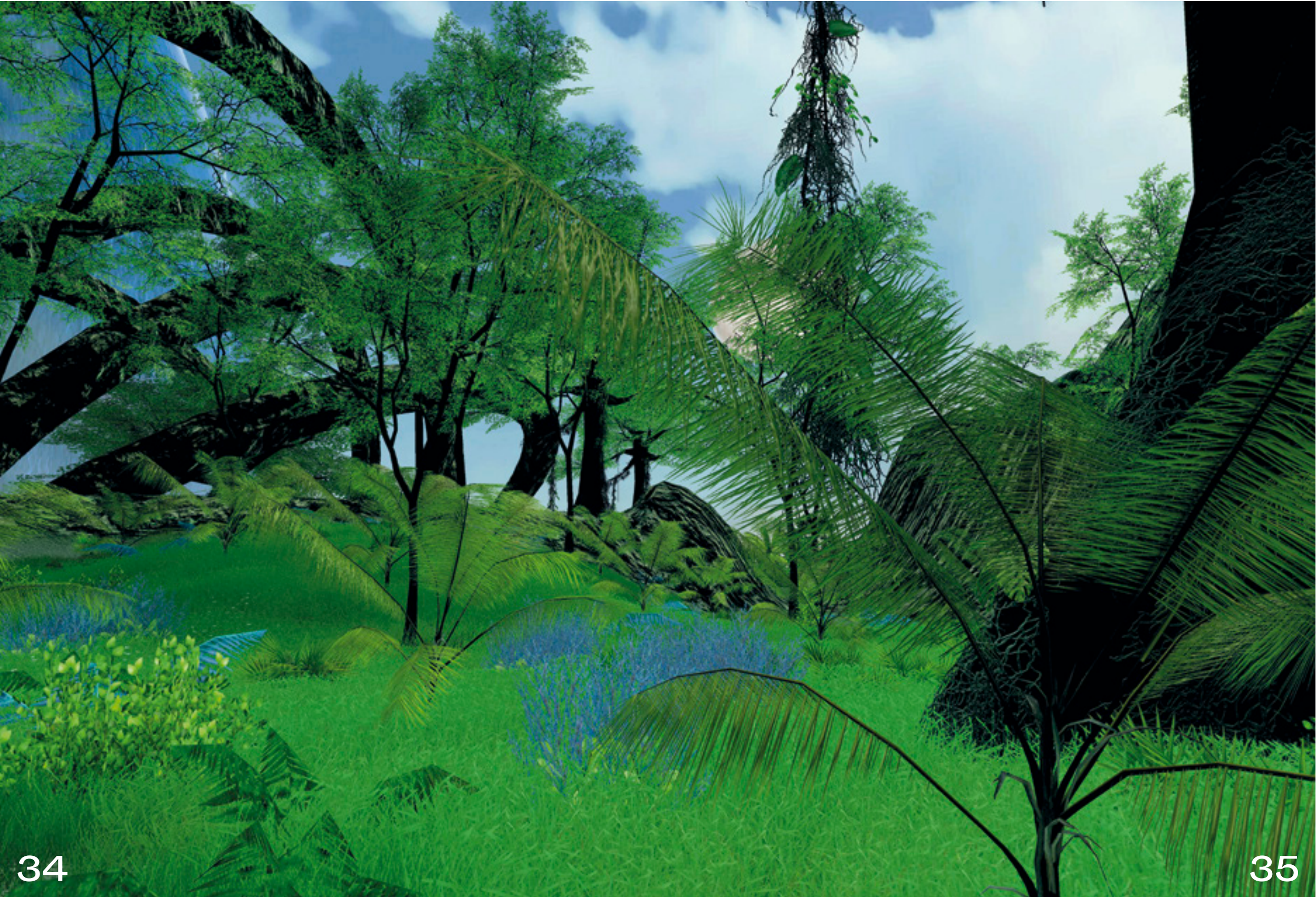
and drifting aimlessness, as the human sensorium is confronted by a sense of both belief and separation, which draws attention to the great divide between the body and the outside.

Aimless drifting reveals the protocols of objectification while deconstructing its embodiments and exploring the sense of relationality within this notion of border imagery. The bodily frontier allows for speculation on the fantasy of otherness while bringing forward clues on modern alienation and its hybrid relation to the changing climates. Do they really affect us, or are we merely gazing at the evolution of weather patterns as if they were passing fictions?

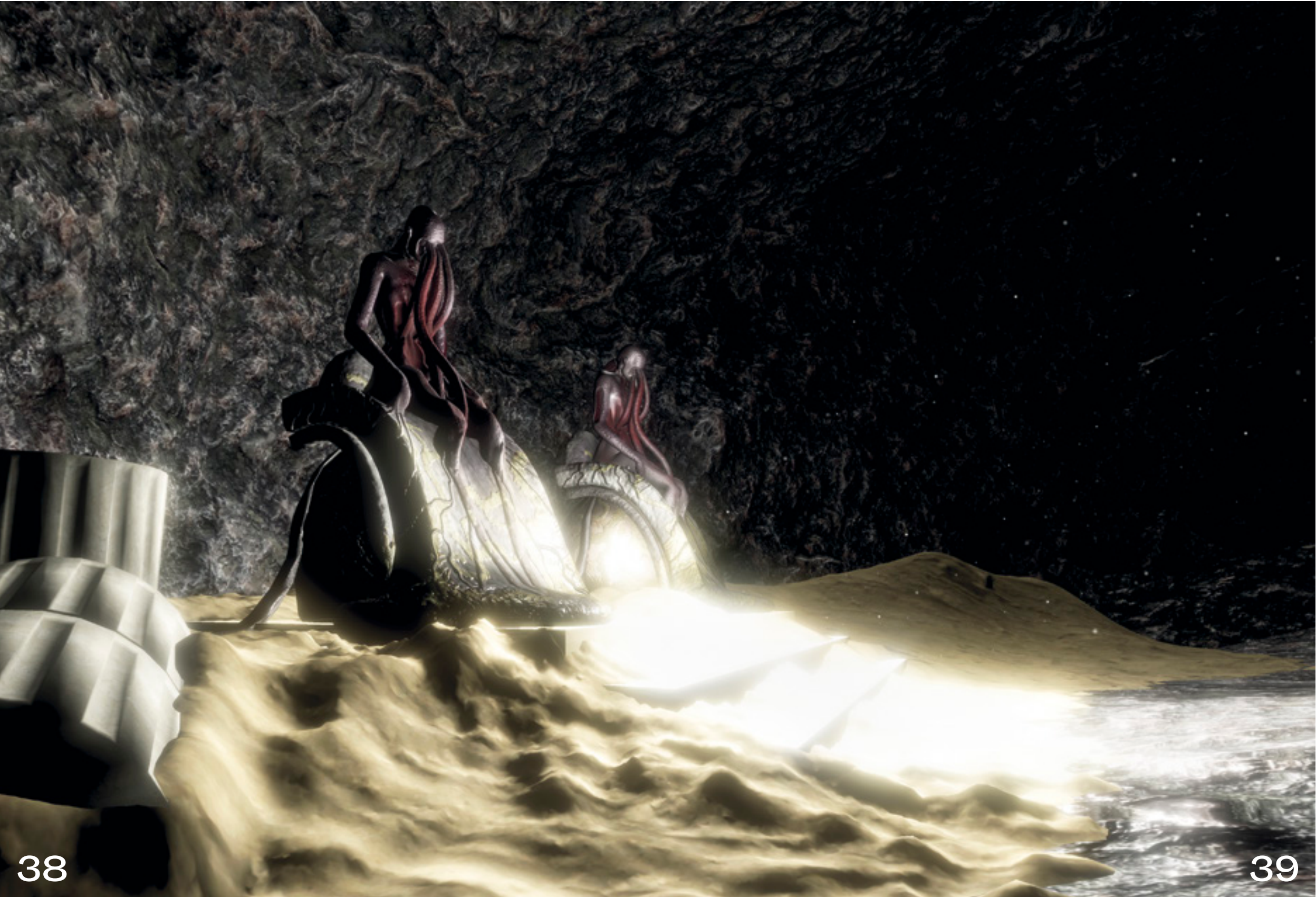
In Umbral, images appear as mediational infrastructure. Our relation with these quasi-landscapes—these spaces in passing, these atmospheres in transition—epitomizes transcendence and purification. The first-person perspective merges here with a disembodied techno-animist gaze, which alludes not only to the current prevalence of operational images and their proto-political haunting, but also to their detachment from the actual surface of the earth's crust. In this island, we navigate in a hybrid universe where the collision between sensuous correspondences and reality is diffused, expanding the borders of natural bodies. Techno-morphosis and multi-naturalism catch the eye of the drifter, who rethinks his or her own gaze in the making of a common, hypertextual world.

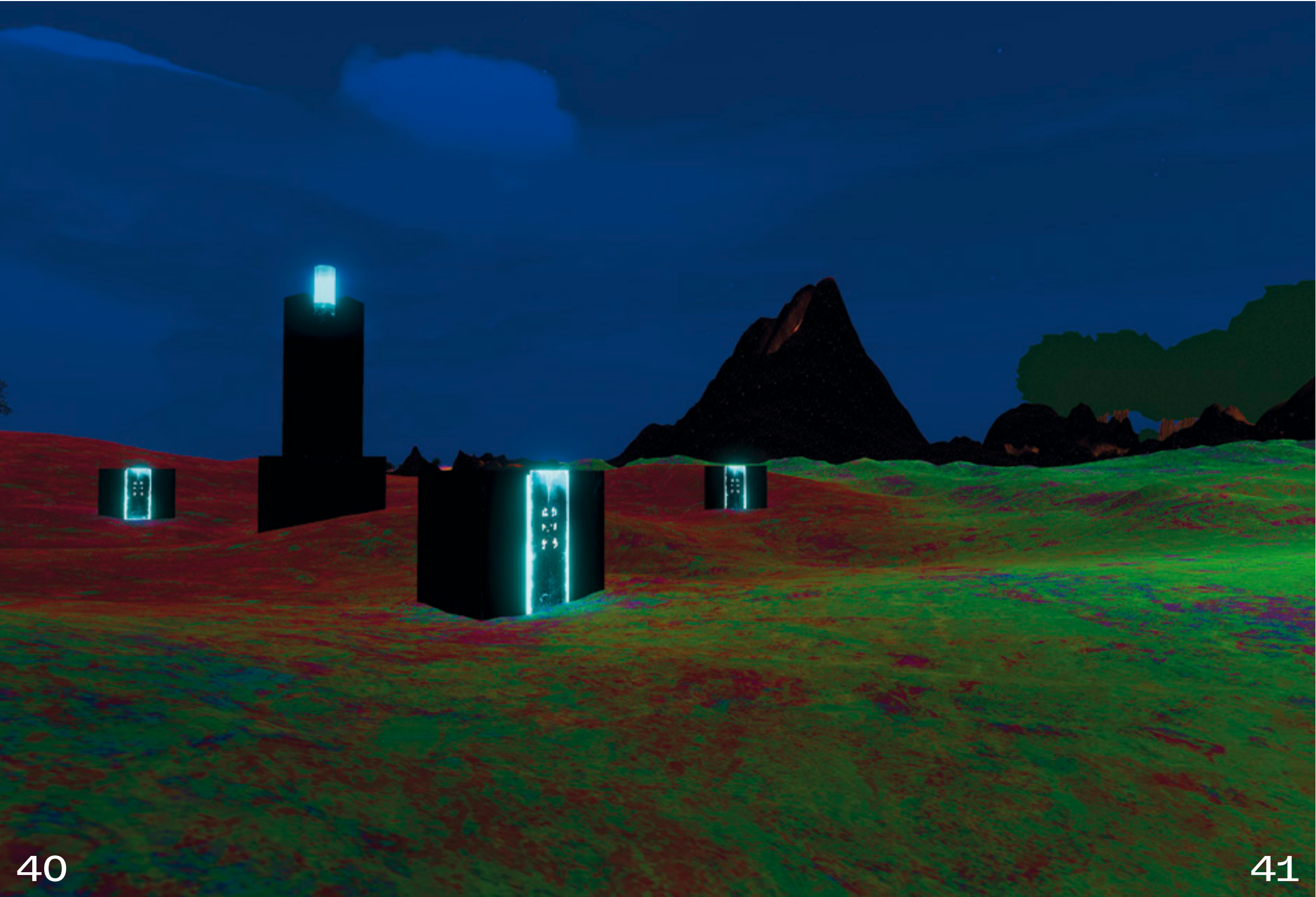














Serafín Álvarez León, 1985

Vive y trabaja en Barcelona / He lives and works in Barcelona

Aborda en su trabajo experiencias subjetivas mediadas por desarrollos tecnológicos y científicos, especialmente cambios en la percepción de la realidad, y se centra en cómo estas experiencias son representadas en la cultura popular. Sus proyectos recientes suponen aproximaciones heterogéneas a varios aspectos de la ciencia ficción. Le interesa especialmente el modo en que son representadas nociones vinculadas con el viaje hacia lo desconocido y la otredad en medios audiovisuales contemporáneos como el cine o los videojuegos. Utiliza metodologías de trabajo que reproducen ciertas prácticas creativas habitualmente empleadas por audiencias fan.

Es licenciado en Bellas Artes y Máster en Producciones Artísticas e Investigación por la Universidad de Barcelona, donde actualmente desarrolla un proyecto de tesis doctoral sobre la expansión transmedia de la ciencia ficción.

Ha mostrado su trabajo en espacios como Asakusa (Tokio), CA2M (Móstoles, Madrid), CAC (Vilna), Fundació Joan Miró (Barcelona), Junefirst Gallery (Berlín), MACBA (Barcelona), MUSAC (León), La Panera (Lérida) y Trafó (Budapest), entre otros.

In his work, Álvarez explores subjective experiences mediated by technological and scientific advances—especially changes in the perception of reality—and focuses on how these experiences are represented in popular culture. His recent projects constitute heterogeneous approaches to different facets of science fiction. He is particularly interested in how ideas related to the journey into the unknown and otherness are represented in contemporary audiovisual media, such as film and video games. His working methods imitate certain creative practices commonly used by fan bases.

Álvarez has a BFA and an MFA in Artistic Production and Research from the Universidad de Barcelona, where he is currently working on his PhD dissertation on the transmedia expansion of science fiction. He has shown work at Asakusa (Tokyo), CA2M (Móstoles, Madrid), CAC (Vilnius), Fundació Joan Miró (Barcelona), Junefirst Gallery (Berlin), MACBA (Barcelona), MUSAC (León, Spain), La Panera (Lérida, Spain) and Trafó (Budapest), among other venues.



El sueño de la M-30 [The M-30 Ring Road Dream], 2018. Pictorial installation. Five oils on canvas and wood laths. 600 x 715 cm

El sueño de la M-30, 2018. Instalación pictórica. 5 óleos sobre lienzo, listones de madera. 6 x 7,15 m

EL SUEÑO DE LA M-30

DONDE
EL
SUELO
HACE
DE
TECHO

WHERE
THE
GROUND
SERVES
AS A
ROOF

Julián Cruz

A ambos lados del anillo, se extiende la ciudad de Madrid. A diferencia del añil de la costa, del blanco de España, la ciudad tiene un color plata. Pero él la conoce solo cuando el cielo nocturno la envuelve en un naranja sucio. Por entonces, el anillo de luz que la divide le recordaba a ciertos sueños donde oía los cortes secos de un platillo. Pero él había girado por ese círculo innumerables veces, asaltado por la idea de que iba subiendo por las teclas de un piano curvo, sobre el que los dedos se mueven como los pies ascienden por escaleras negras y blancas.

Los sueños recurrentes de ese anillo los nombraba con letras y números y le bastaba que fuera así para volver a recordarlos. Junto a ellos, había también una imagen cíclica, la de una motocicleta roja cuya carrocería se asemejaba a la coraza de un cangrejo.

El anillo de luz era de asfalto y José siempre se aproximaba a él, inclinado a gran velocidad, como si pudiera olerlo, creyendo así que algunas pinturas que había visto también estaban hechas de betún. Lo hacía porque le resultaba familiar esa espuma de plomo que era tan parecida a las cargas de aguarrás que antes había lanzado contra unos lienzos, cuando el óleo vibra y se diluye y forma nuevos ríos.

El color que a él le envuelve no está tan cerca del naranja oscurecido como de violetas, metales y hollín. Conocía también los colores del suelo y el campo, y sabía que el gesto de su mano, al cruzar rápidamente el lienzo, sin separar ni un solo instante el pincel

The city of Madrid stretches out on both sides of the ring. Instead of the blue of the ocean coast or the white of Spain, the city has a silvery colour. But he has only known it when the night sky shrouds it in a grimy orange. Back then, the ring of light that divides it reminded him of certain dreams in which he heard the smart taps of a cymbal. He had gone round that circle countless times, seized by the idea that he was ascending the keys of a curved piano over which his fingers moved like feet climbing black and white steps.

He named those recurring dreams with letters and numbers, and that was enough to remember them. Together with the dreams, there was also a cyclical image of a red motorcycle that looked like a crab shell.

The ring of light was made of asphalt, and José always approached it at great speed, leaning down as if he could smell it, and consequently believing that some of the paintings he had seen were also made of tar. That lead foam seemed familiar, very similar to the volleys of turpentine he had once thrown against some canvases, when the oils trembled and diluted forming new rivers.

The colour that envelops him is not so much dark orange as the shade of violets, metals and soot. He also knew the colours of the earth and fields, and he knew that the movement of his hand, as it swiftly passed over the canvas without lifting the brush from its surface for even an instant, was identical to the sweep of a sickle beheading stalks of wheat.

de su superficie, era idéntico a los que hizo con una hoz para arrancar el trigo.

Con los años, José había descubierto que Madrid escondía un entramado de túneles que alcanzaban los cuatro mil kilómetros. Estaba perforada por grutas, cámaras y galerías donde el suelo podía hacer de techo y donde las geometrías perdían sus contornos. De ese mundo oscurecido, sabía las historias de los sefardíes que se habían escondido bajo tierra y que habían construido una ciudad, que otro poeta, invadido por el insomnio, había visto llena de cenizas y lirios apagados.

La ciudad tiene la capacidad de digerirnos a todos; tanto por encima como por debajo del suelo. Los túneles arrojan poca luz, como hacen los pintores, que usan imágenes que no están fijadas y que quedan expuestas como fantasmas. José así me lo decía, o al menos eso era lo que creía importante cuando le veía descender al interior de la tierra, en medio de aquella penumbra llena de objetos rotos.

Ocurre también algo inverso, y es que José, cada semana, ve desde las alturas cientos de cuerpos que se mueven entre luces intermitentes. El sonido que hay a su alrededor, áspero y maquinal, los une más y más entre ellos. Pero él los ve como manchas informes, que se barren y se cortan; y aprende con sus movimientos los brochazos que dará al día siguiente, cuando aún haya algo de luz.

Cuando llega al estudio, ve los efectos del aguarrás del día anterior, que ha licuado las formas de ayer, y que mañana serán como tramos secos de leche. Otras imágenes de esos lienzos se parecían a colchas de mármol, como si entre las horas previas alguien hubiera dormido en ellas y hubiera sudado mucho.

De las escobas había aprendido que las cerdas, si estaban muy duras, no llegaban a recoger bien la suciedad y que, por el contrario, se formaban hileras de polvo. A partir de las anotaciones rápidas en papel, se había acostumbrado a pintar guiado por instrucciones que desconocía, como si fueran respuestas mecánicas. Al cabo de un tiempo, esas palabras habían perdido su claridad y solo podían ser percibidas como si fueran parte de un idioma extranjero. Por otro lado,

46 los ritmos de 120 y 150 bpm que inundaban su estudio le habían

Over the years, José had discovered that Madrid concealed a network of tunnels nearly four thousand kilometres long. It was dotted with caves, chambers and galleries where the ground could serve as a roof and where geometric shapes lost their contours. From that shadowy world, he knew the stories of the Sephardic Jews who had hidden underground and built a city that another poet, suffering from insomnia, had seen filled with ashes and faded lilies.

The city is capable of digesting everyone, both above and below the ground. The tunnels shed little light, as do painters, who use unfixed images that are left exposed as if they were ghosts. José explained it to me like that, or at least that was what I thought was important when I saw him descend into the bowels of the earth, amid that gloom strewn with broken objects.

This situation is also reversed, for every week José sees from high above hundreds of bodies moving amid blinking lights. The sound that surrounds them, rough and machine-like, binds them ever more closely to one another. But he sees them as formless blobs that sweep and interrupt each other, and from their movements he learns the brushstrokes he will apply the following day, when there is still a bit of light.

When he arrives at the studio, he sees the effects of the turpentine from the day before, which has liquefied the forms of yesterday and will resemble patches of dried milk tomorrow. Other images on those canvases look like marble mattresses, as if someone had slept on them in the preceding hours perspiring profusely.

From observing brooms he had learned that, when the bristles are very stiff, they do not pick up dirt well and in fact leave streaks of dust. From notes quickly jotted down on paper, he had developed the habit of painting following instructions he did not know, as if they were mechanical responses. After a time, those words had lost their clarity and could only be seen as fragments of some foreign language. Meanwhile, the 120 and 150 bpm rhythms that flooded his studio had taught his hand to throw paint in a sequenced manner.

At those heights, from which he projected hundreds of images, he could understand that he was looking downwards, as if observing reflections in the water. But the watery land-

educado la mano para poder permitirse lanzar pintura de forma secuenciada.

Sobre aquellas alturas, desde las que proyectaba cientos de imágenes, podía comprender que miraba hacia abajo como si observara los reflejos del agua. Pero el paisaje acuático también contiene el color del cielo, solo que este tenía el color de un canal de vídeo. A veces, si quería distraerse, José miraba una fotografía que tenía allí escondida, una panorámica de Colonia después de ser devastada por la guerra. Era para él especial porque en ella podía verse la indiferencia de los escombros y la distribución de los grises de un lado a otro, con zonas más iluminadas y otras más opacas. Pero, de entre todo ello, emergía la catedral negra, intacta, alzándose hacia las nubes. José pensó, en muchas ocasiones, si los bombarderos habrían calibrado sus ataques intuyendo una composición abstracta.

Pintaba pensando en los pináculos negros de esa catedral, pero no podía imaginárselos rectos ni lisos, sino como retorcidos. De ese modo aparecían las formas en sus cuadros, ensortijadas, al igual que los riñones, que se encojen y se doblan cuando uno pinta demasiadas horas de pie. Pero también quería traducir la curvatura de su espalda y las horas que había pasado tensando la tela como si fuera su propia piel. Pintar, pensaba, era lo más parecido a un *ballet* militar. La tensión que ejerce practicarle se corresponde con la forma en que esa violencia es controlada en el cuadro. Sin embargo, el hecho de que su pintura tuviera este carácter marcial no era tan distinto del cálculo reposado de las ninfas del jardín de Giverny.

No hace mucho le vi forjando una espada, algo que no es común en nuestros días, y menos entre los pintores. La había ideado como si fuera una excrecencia de la lava, con aristas blandas y esponjosas. Una vez que se endureció, perfiló la hoja como si estuviera escribiendo sobre ella, aunque resultó una forma atormentada, más parecida a un balbuceo de terror que a una frase amistosa.

¿Era esa espada su firma u otro pincel más? Quién sabe. La había colocado frente a un espejo, al igual que sus cuadros. En un intento de averiguar por qué lo había hecho, José se limitó a decirme que sus pinturas

scape also contained the colour of the sky, only the sky had the colour of a video channel. Sometimes, if he needed a distraction, José would gaze at a photograph he had hidden, a panoramic view of Cologne after it had been devastated by war. It was special to him because he could see the indifference of the rubble and the distribution of greys from one side to the other, with brighter areas and more opaque ones. In the midst of it all rose the cathedral, black, intact, reaching for the clouds. José often wondered if the bombers had calculated their attacks with an abstract composition in mind.

He painted thinking of the black pinnacles of that cathedral, but he could not imagine them straight or smooth—only twisted—and so the forms appeared in his pictures, coiled and curled, like kidneys that shrink and fold in upon themselves when one has spent too many hours standing before the easel. He also wanted to translate the curvature of his spine and the hours he had spent stretching the canvas as if it were his own skin. Painting, he thought, was the closest thing to a military ballet. The tension that comes from practising it corresponds to how that violence is controlled in the picture. Yet the fact that his paintings had that martial quality was not so different from the restful calculation of the nymphaea in the garden at Giverny.

Not long ago I saw him forging a sword—an uncommon activity in our times, especially among painters. He had envisioned it as an excrescence of lava, with soft, spongy edges. Once it hardened, he honed the blade as if he were writing on it, although it turned out to have a tormented form, more like terrified babble than a friendly phrase.

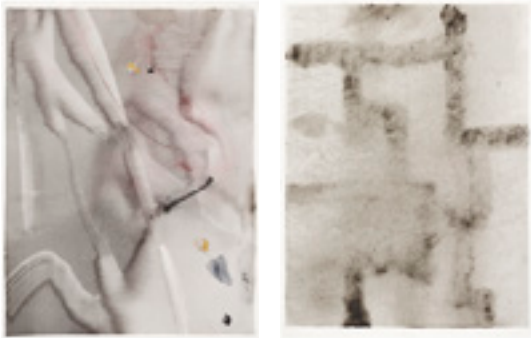
Was that sword his signature or just another brush? Who knows. He had placed it in front of a mirror, like his paintings. Trying to figure out why he had done it, José merely told me that his paintings have to do with the way they are painted, with the sneaking suspicion that their style, though perhaps close to everyday acts, is similar to the process of recollection, where memories offer a coherent vision of the past that is not rational but is nevertheless persistent.

After all, José did not have a garden or a pool, but he always reflected his

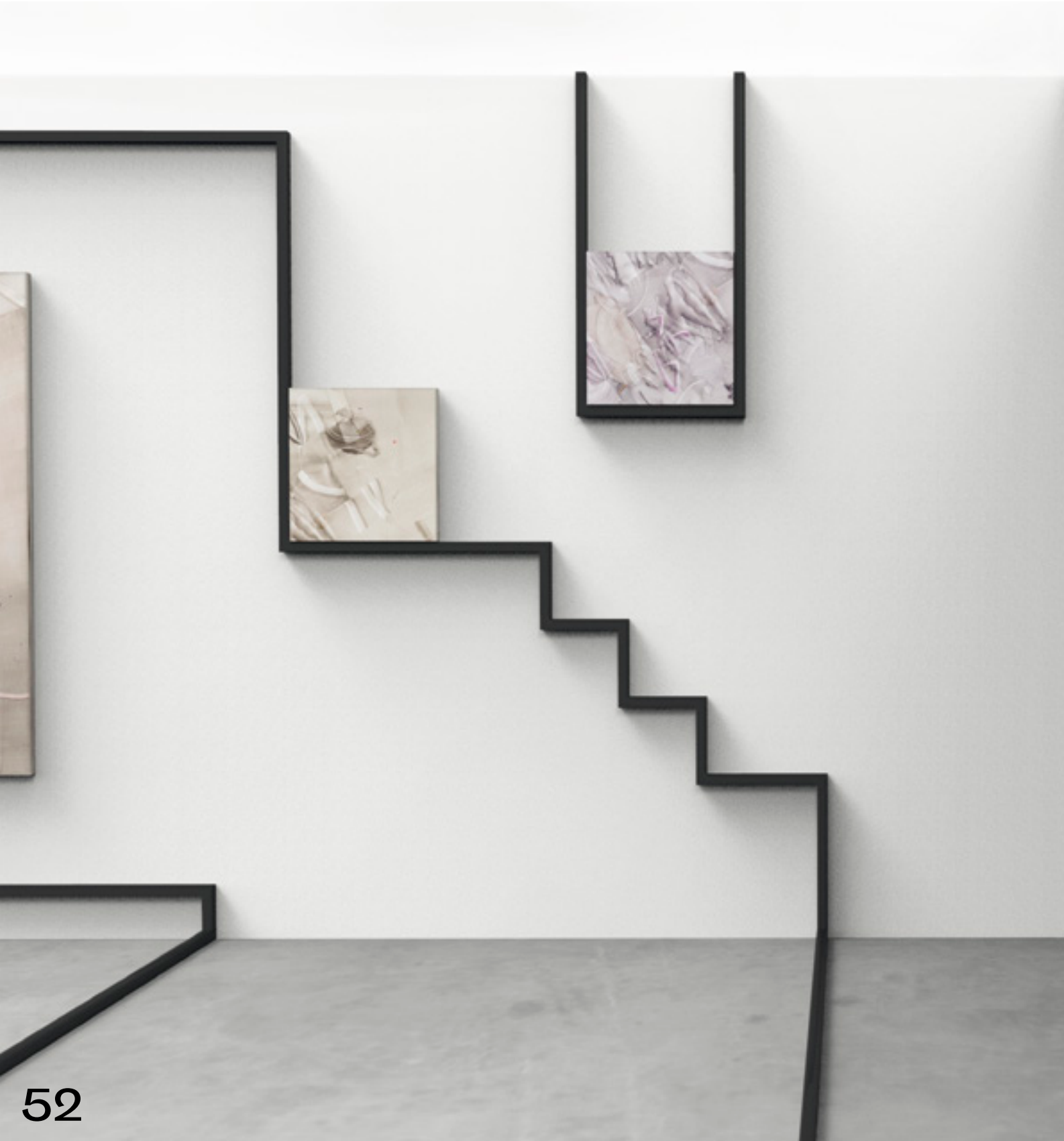
tratan de la forma en que están pintadas, con la inquietud de que ese estilo, si acaso próximo a los actos cotidianos, es parecido al proceso de la memoria, donde los recuerdos ofrecen una imagen coherente del pasado que no es racional, aunque persistente.

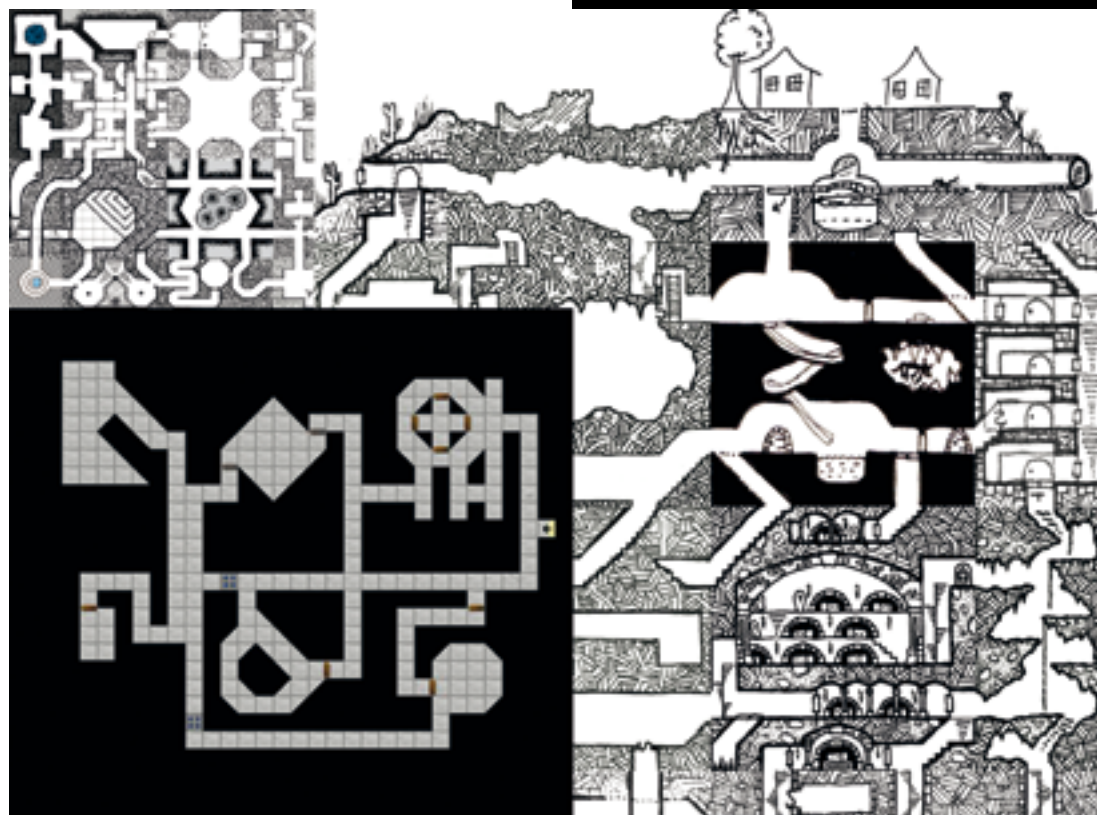
Después de todo, José no tenía un jardín ni un estanque, pero siempre reflejaba su sombra sobre aquella superficie acuosa que tenía el color del cielo nocturno. Una superficie donde el suelo hacía de techo y los nenúfares olían a disolvente.

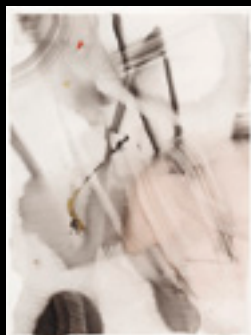
shadow on that watery surface that had the colour of the night sky—a surface where the ground served as a roof and the water lilies smelled like paint thinner.













José Díaz Madrid, 1981

Vive y trabaja en Madrid / He lives and works in Madrid

Licenciado en Bellas Artes y Máster en Investigación en Arte y Creación por la Universidad Complutense de Madrid. Desarrolla su actividad artística por medio de la pintura. Bebe del informalismo español actualizando sus intereses y su lenguaje, y aunando de esta manera la pintura tradicional con estéticas contemporáneas. Con una perspectiva local, su obra nos habla de los compases diarios y la rutina, así como del ritmo y el ambiente de la ciudad en la que vive. Una deriva de cotidianidad sobresaturada, física y virtual, de mecánica futurista y *povera*, propia de la urbe tecnológica.

Su trabajo ha podido verse en exposiciones individuales como *Jeff*, *L21* (Palma de Mallorca), o *Moco de caracol*, *enjundia de gallina*, *jugo verde de sapo* y *Motorik*, Galería The Goma (Madrid), así como en muestras colectivas, entre ellas *Sin motivo aparente*, *CA2M*; *Iceberg*, Matadero Madrid; *Parataxis*, La Casa Encendida; *Retroalimentación*, Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid, o *Promotora*, Can Felipa. Ha sido incluido en publicaciones como *VV. AA., Arte español contemporáneo 1992-2012* (Madrid, La Fábrica, 2014) o *David Barro, 2014 / Antes de irse. 40 ideas sobre pintura* (Santander, Dardo Ediciones, 2014). Complementa su actividad artística con otros proyectos colectivos como *Autoplacer/Sindicalistas*, dedicado a la difusión y autoedición musical, o *Poderes Unidos*, centrado en los saberes ocultos y otras formas de conocimiento.

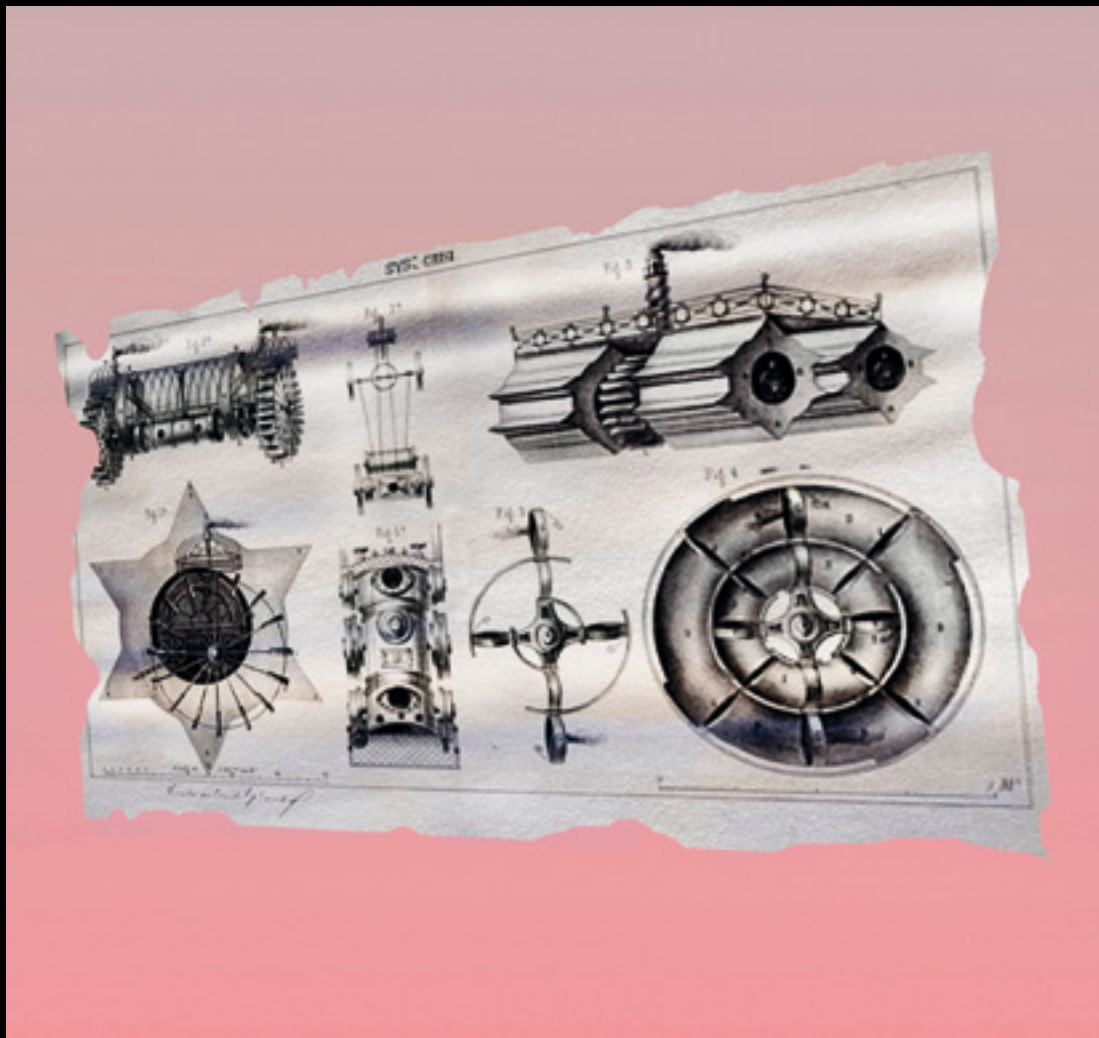
Díaz holds a BFA and an MA in Research in Art and Creation from the Universidad Complutense de Madrid. Painting is his preferred medium of artistic expression. He draws on Spanish informalism, updating its interests and language as he unites traditional painting with contemporary aesthetics. Embracing a local perspective, his work speaks of everyday cadences and routines and of the pace and atmosphere of the city in which he lives: a drifting current of oversaturated physical and virtual daily lives, of futurist and arte povera mechanics, that are typical of the technological city.

Díaz has shown work in solo exhibitions such as Jeff (L21, Palma, Spain) and Moco de caracol, enjundia de gallina, jugo verde de sapo and Motorik (Galería The Goma, Madrid), as well as in group exhibitions like Sin motivo aparente (CA2M, Móstoles, Madrid), Iceberg (Matadero, Madrid), Parataxis (La Casa Encendida, Madrid), Retroalimentación (Sala de Arte Joven, Regional Government of Madrid) and Promotora (Can Felipa, Barcelona). His work has also been featured in publications like Arte español contemporáneo 1992-2012 (Madrid, La Fábrica, 2014) and 2014 / Antes de irse. 40 ideas sobre pintura, by David Barro (Santander, Dardo Ediciones, 2014). In addition to his artistic activity, Díaz participates in group projects such as Autoplacer/Sindicalistas, a music distribution and self-publishing initiative; and Poderes Unidos, which explores hidden wisdom and other forms of knowledge.



Unisex, 2016. Óleo sobre lienzo, 55 × 46 cm
Unisex, 2016. Oil on canvas, 55 × 46 cm

Antonio Gagliano



SISTEMA NACIONAL DE INNOVACIÓN

Sistema Nacional de Innovación [National Innovation System], 2018. Video / animation. 15 min

Sistema Nacional de Innovación, 2018. Video / animation. 15 min

SISTEMA NACIONAL DE INNOVACIÓN

NATIONAL INNOVATION SYSTEM

Lucía Lijtmaer

LA REBELDE HOJA CUSTODIADA

Al principio de todo, había una hoja temblorosa. Antes, antes de que pasara todo, una simple hoja verde de árbol, cimbreada por el viento. Ni siquiera existía la dualidad de su significado —¿hoja de árbol o de libro?, ¿qué hoja?

Pongamos como ejemplo, pues, una simple hoja de árbol. ¿Quién la reconoce? ¿Es verde brillante, es nueva, a qué categoría pertenece? ¿Es de plátano o de roble? ¿Cuál es la entidad universal de una hoja? Infinidad de pensadores y artistas se han ocupado, a lo largo de la historia, de categorizar la hoja como concepto y qué lugar ocupa en nuestra mente. Podríamos decir que el concepto «hoja», llevado a la práctica, sería el «prototipo hoja». A día de hoy, incluso, la «hoja conceptual» podría determinarse físicamente a partir de su *emoji*: un conjunto de hojas verdes en movimiento.

En ese paso del concepto al prototipado nos encontramos con una de las mayores problemáticas del pensamiento de nuestra vida contemporánea. No he usado «hoja (de árbol)» como un ejemplo casual. En una entrevista, el artista Harun Farocki, que desarrolló una parte de su inmensa obra a partir de la representación de la naturaleza en 3D, confesaba su preocupación a quien firma este texto: «el cambio ocurre no cuando aparece la pantalla para representar la realidad, sino para recrearla con la llegada de la imagen digital». Así, es el paso de la *recreación* lo que resulta problemático, no el objeto en sí.

EL PROTOTIPO COMO SISTEMA
Farocki pone de manifiesto aquí una piedra angular del proyecto *Sistema Nacional de*

THE REBELLIOUS LEAF IN CUSTODY

In the beginning, there was a trembling leaf. Once, before everything happened, there was a simple green tree leaf, swaying in the wind. There was not even the question of dual meaning—is it a tree leaf or a book leaf? What leaf?

So let us take a simple tree leaf as an example. Who recognises it? Is it bright green? Is it new? What category does it fall into? Did it come from a sycamore tree or from an oak? What is the universal entity of a leaf? Throughout history, countless thinkers and artists have attempted to categorise the leaf as a concept and to determine the place it occupies in our minds. We could say that the “conceptual leaf”, put into practice, is the “prototypical leaf”. Even today, the “conceptual leaf” might be physically determined by its emoji: a bunch of green leaves in motion.

That transition from concept to prototyping illustrates one of the greatest philosophical problems of contemporary life. It is no coincidence that I chose the “tree leaf” as an example. In an interview, the artist Harun Farocki, whose vast oeuvre is partially based on the 3D representation of nature, confessed something to me: “The change didn’t take place with the appearance of the screen to represent reality, but when the advent of the digital image made it possible to recreate reality.” The problem therefore lies within the transition to recreation, not within the object itself.

THE PROTOTYPE AS A SYSTEM
Farocki’s words describe a cornerstone of Antonio Gagliano’s *Sistema Nacional de Innovación* [National Innovation System]: the prototype, as such, is important not only

Innovación de Antonio Gagliano: el prototipo, como tal, es importante no únicamente por lo que representa, sino por lo que tiene de proceso en el sistema de imagen posfordista. En el territorio del arte, la representación y su relación con lo contemporáneo se han explorado extensamente, pero Gagliano incorpora en su trabajo varios elementos que ofrecen una vuelta de tuerca.

Sería fácil quedarse con lo que podríamos entender como componente «fetichista» de la representación. En ocasiones hay, en el arte contemporáneo y su relación con el entorno, dos vertientes. Una primera de mapeado curioso y que raya en lo anecdótico, en el que se usa la interfaz del mapa para señalar significantes ya existentes. Estos trabajos resultan efectistas y divertidos, pero no suelen explicar el contexto en el que esos nombres han sido adjudicados. A lo sumo, se realiza una reflexión sobre el no lugar y el desplazamiento existencial —que no material.

Una segunda vertiente, que está en boga en los últimos años en España, adolece de una evidente romantización de los futuros tecnológicos obsoletos. Un arte que, en busca de perlas de lo que ya no está, ofrece únicamente en lo que ya aconteció su verdadero valor. Como si de un cazador de moda *vintage* se tratara, el artista va en busca de lo que pudo ser y no fue, y nos presenta, especialmente, las ruinas de la tecnología como ejemplo de un pasado deseable por su imposibilidad de realizarse. El trabajo de Gagliano tampoco puede ubicarse en esta segunda corriente porque, lejos del fetiche, tiene una potencialidad política real: entroncando con la ficción especulativa, el prototipo, su narrativa y su posterior actuación, nos muestra un mundo que no fue, pero eminentemente anclado en la actualidad. No es casual que Antonio lo puntualice: «En España, desde hace varios siglos, el dibujo contribuye tanto a la creación de conocimientos comunes como a su privatización, es una práctica que se equilibra en la paradoja de compartir y custodiar. Mientras expande la red líquida de saberes, los expone al cercado de explotación de las industrias».

64 No todo dibujo es bueno, no todo diseño es liberador. Es en explorar

because of what it represents, but also because it alludes to a process in the post-Fordist image system. In the art world, representation and its relationship to the contemporary have been thoroughly explored, but Gagliano incorporates several elements in his work that add a new twist.

It would be easy to stick with what we might call the “fetishist” component of representation. Sometimes there are two ways of approaching contemporary art and its relationship with the world. One is a curious mapping exercise that verges on triviality, in which the map interface is used to point out existing signifiers. These works are striking and amusing, but they usually do not explain the context in which those names were assigned. At most, they offer a reflection on the non-place and on existential (but not material) displacement.

A second approach, which has become fashionable in Spain in recent years, suffers from an obviously romanticised notion of obsolete technological futures. The only true value of this art, which searches for pearls of what no longer exists, lies in what has already come to pass. Like a vintage fashion hunter, the artist attempts to track down what might have been but never was, determined to present the ruins of technology as the example of a past made desirable by its infeasibility. However, Gagliano’s work cannot be ascribed to this second trend for, far from fetishist, it has real political potential: connecting with speculative fiction, the prototype, its narrative and its subsequent performance, he shows us a world that never was and yet is emphatically anchored in the present. Gagliano makes this point well: “In Spain, for several centuries now, drawing has contributed to both the production and privatisation of common knowledge; it’s a practice that walks the paradoxical tightrope between shared and sole custody. As the liquid network of knowledge spreads, it becomes vulnerable to industry’s attempts to enclose and exploit it.” Not all drawings are good, and not all designs are liberating. Subversion is found by exploring the speculative future through the contemporary production system. It is only in the intricate web where a patent, a system or an invention is developed that we see how this speculation is related to its economic context, to the powers

el futuro especulativo a partir del sistema de producción contemporáneo donde encontramos la subversión. Es el entramado en el que se desarrolla una patente, un sistema, una invención, en el que vemos cómo esa especulación se relaciona con su entorno económico, con los poderes que lo frenan, y, así, a su vez, contribuye a alejarnos de la pura superficie¹.

LA PALABRA COMO BOMBA DE DESEO

Además, Sistema Nacional de Innovación pretende ir más allá: el *reenactment* del prototipado para la creación de otros mundos posibles nos devuelve a la hoja inicial. No se trata, como temía Farocki, de la réplica a través de una imagen, sino de la producción de piezas que pongan sobre la mesa el juego de espejos de la realidad. Del prototipo y el dibujo a la vida nueva de los inventos que, con su propia voz, relatan su propia historia. La re-creación implica en este caso, precisamente, volver a crear y, potencialmente, dotar de vida.

Como bien sabemos por la propia tradición del arte y la literatura, la creación a partir de la recreación puede generar auténticas bombas de deseo, especialmente cuando interviene la palabra. Pensemos, por ejemplo, en los autómatas, en el advenimiento de la máquina hecha carne. El sujeto existe en cuanto se encuentra sujeto, precisamente, a su voz. Con Sistema Nacional de Innovación, se abren las puertas de la cárcel estetizante de la innovación.

Porque no se pueden poner puertas al campo, y, podríamos añadir, no se puede estar custodiando siempre a las rebeldes hojas vivas.

that hinder it, thus simultaneously contributing to distance us from the pure surface.¹

THE WORD AS A BOMB OF DESIRE

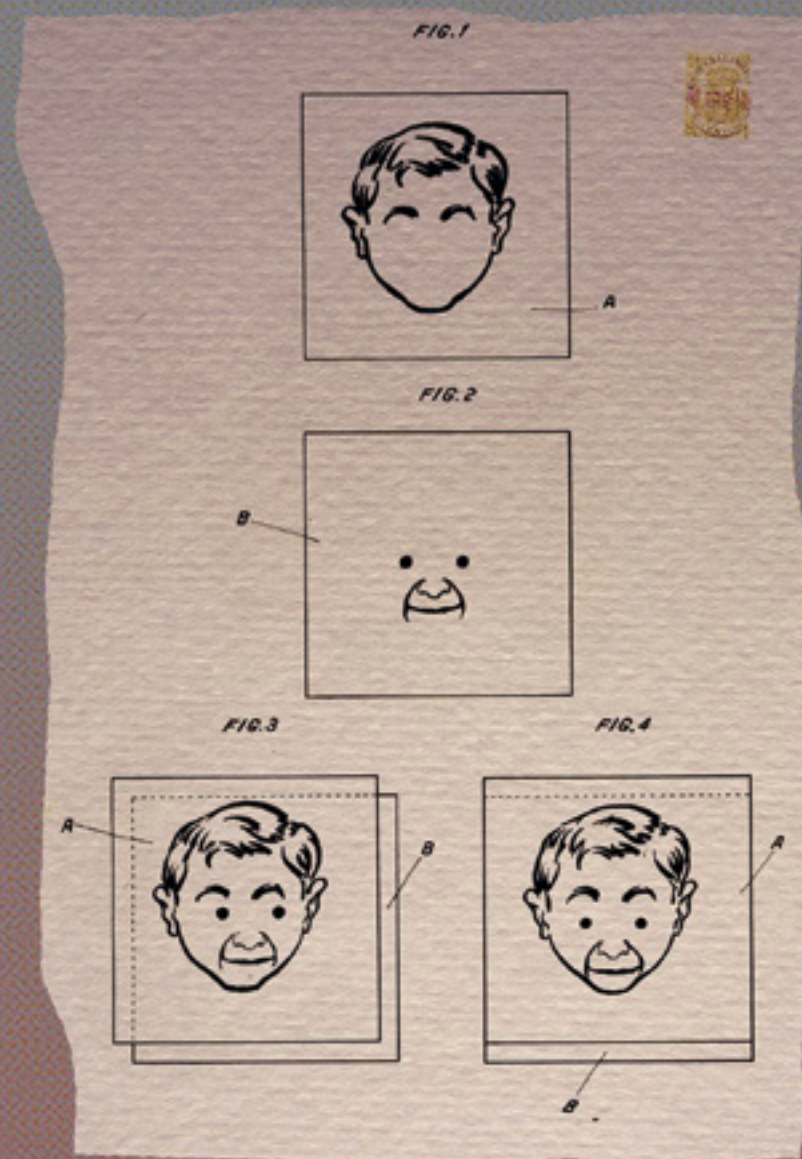
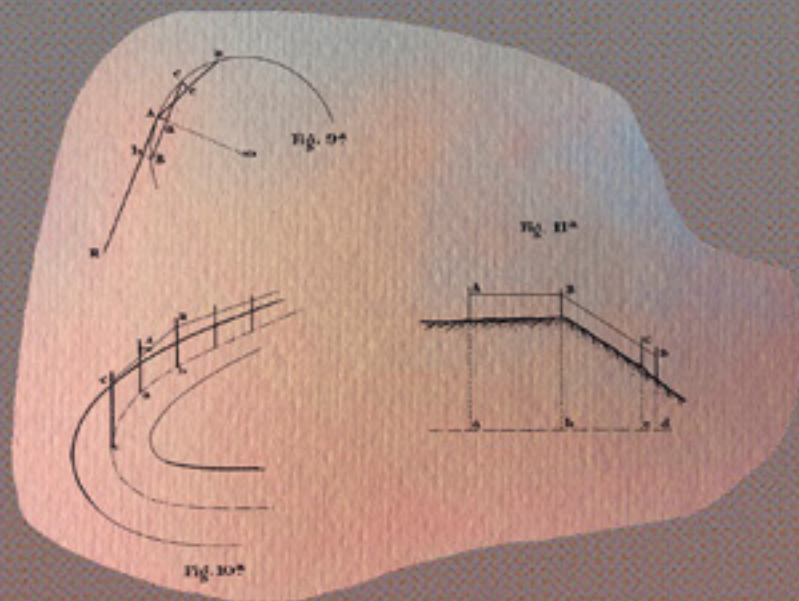
Gagliano’s Sistema Nacional de Innovación *aspires to go even further, as the re-enactment of the prototyping for the creation of other possible worlds brings us back to the original leaf. The aim is not, as Farocki feared, to create a replica from an image, but to produce pieces that bring forth the hall of mirrors of reality. It is a shift from the prototype and drawing to the new life of inventions that narrate their own histories in their own words. In this case, re-creation really does mean creating anew and, potentially, giving life.*

As the tradition of art and literature has taught us, creation through recreation can produce genuine bombs of desire, especially when words are involved. Think, for instance, of automaton, the advent of the machine made flesh. The subject exists insofar as it is subject to its voice. Sistema Nacional de Innovación thus opens the gates of the aestheticizing jail of innovation.

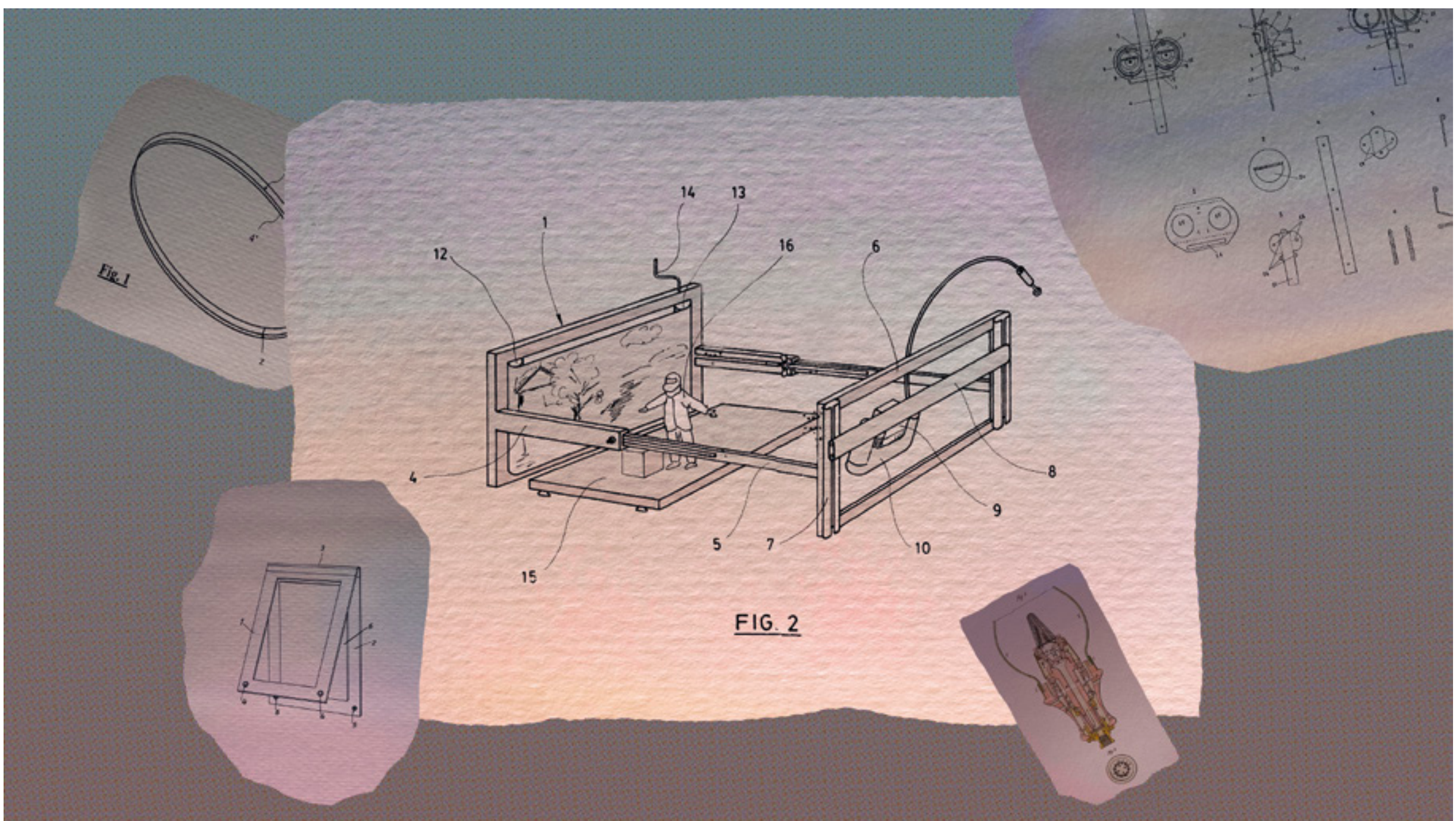
After all, it’s no use locking the stable doors once the horse has bolted. And, we might add, no one can keep rebellious living leaves in custody forever.

1. Se introduce aquí una discusión actual sobre el dibujo como potencia imaginativa frente a un auge contemporáneo de «lo *maker*», el discurso neoliberal del cercamiento de conocimiento, que Richard Stallman resumió tan adecuadamente en su personal obituario de Steve Jobs: «the pioneer of the computer as a jail made cool» [el pionero del ordenador como cárcel cool/].

1. *This ties in with an on-going debate about drawing as imaginative potential versus the contemporary rise of “the maker”, the neoliberal discourse of knowledge enclosure that Richard Stallman eloquently summed up in his personal obituary for Steve Jobs: “The pioneer of the computer as a jail made cool.”*

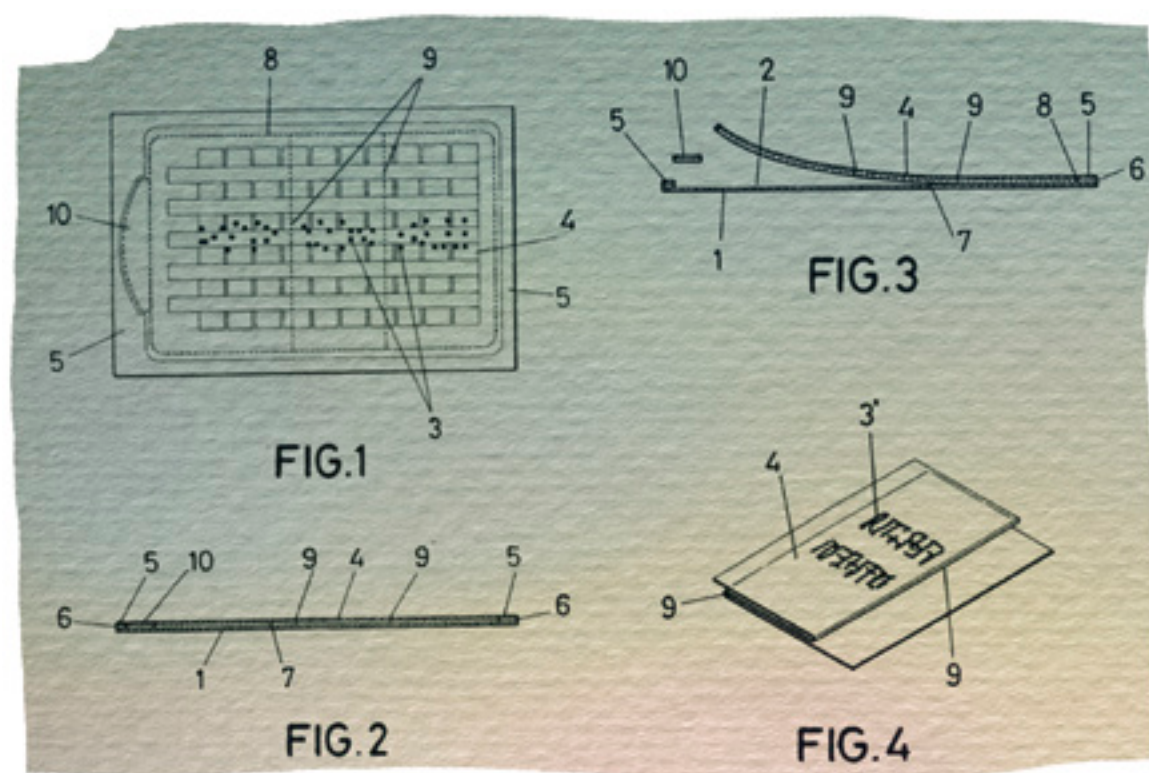
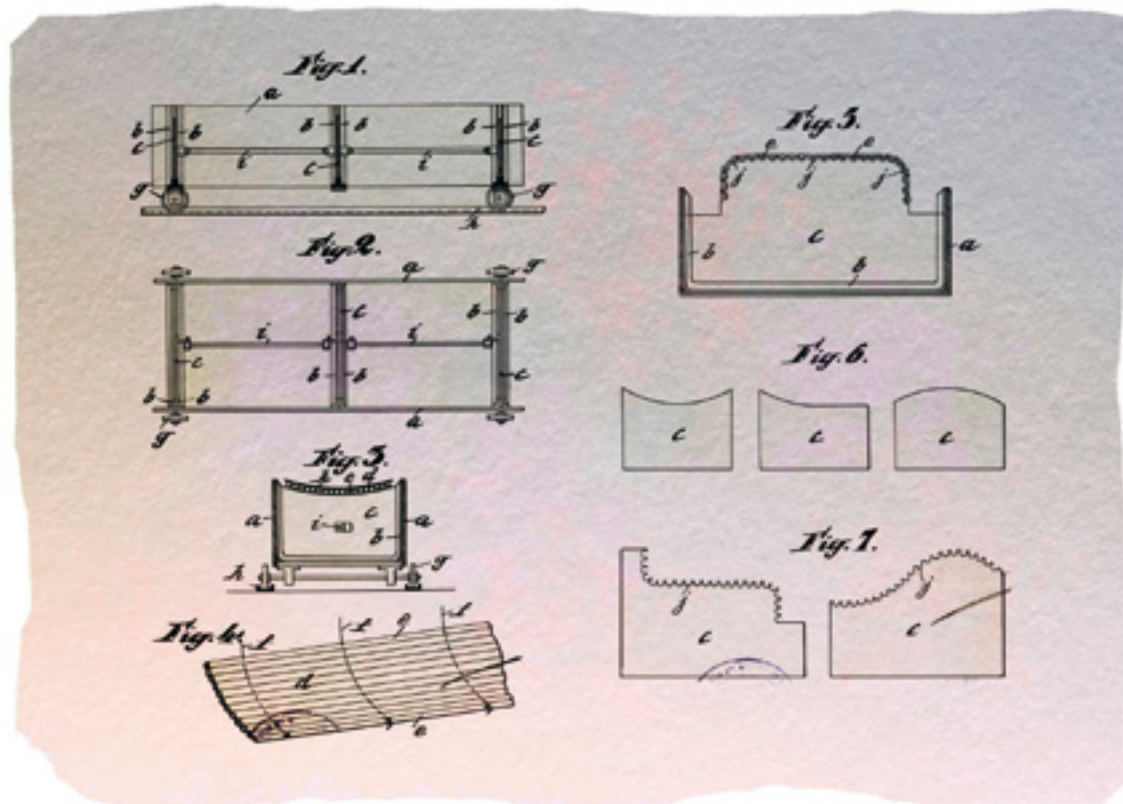


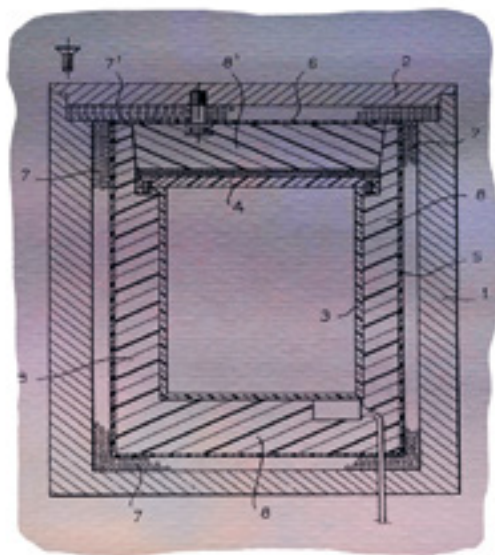
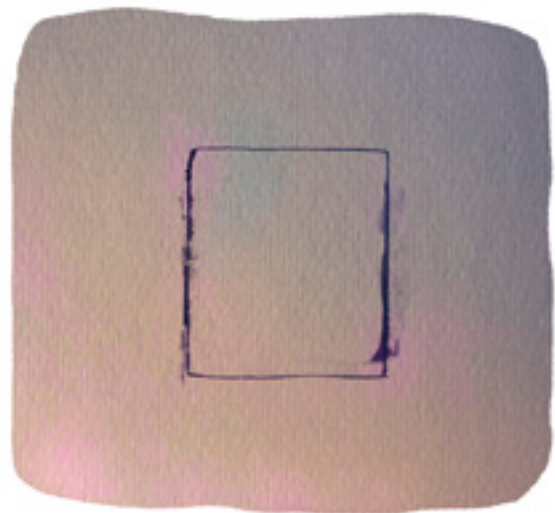
Dibujo de 2017 basado en las patentes «Aparato para trazar curvas circulares sobre el terreno», 1945, y «Obtención de dibujos animados por transparencia», 1925
Drawings based on the patents "Apparatus for Drawing On-Site Circular Curves" (1945), and "Procurement of Animated Drawings Via Transparency" (1925), 2017



Dibujo de 2017 basado en las patentes «Dispositivo para obtener horizontes», 1982; «Luz blanca e intensa por incandescencia», 1883; «Montaje de ojos artificiales en seres inanimados», 1948, y «Panel solar hecho de vacío», 2013

Drawings based on the patents "Device to Obtain Horizons" (1982), "Intense White Light by Incandescence" (1883), "Installation of Artificial Eyes in Inanimate Creatures" (1948), and "Vacuum-made Solar Panel" (2013), 2017





Dibujo de 2017 basado en la patente «Producto industrial para comprobar la seguridad de la muerte real de los seres humanos», 1926
Drawing based on the patent "Industrial Product to Verify the Surety of Actual Death in Human Beings" (1926), 2017

Dibujo de 2017 basado en la patente «Caja Negra», 1993
Drawing based on the patent "Black Box" (1993), 2017

Antonio Gagliano Córdoba, Argentina, 1982

Vive y trabaja en Barcelona / He lives and works in Barcelona

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, obtuvo un Máster en Museología y Estudios Críticos a través del Programa de Estudios Independientes del MACBA, Barcelona.

Entre las exposiciones colectivas en las que ha participado se incluyen *Manufactories of Caring Space-Time* (MSK, Gante, 2017), *Anarchivo SIDA* (Tabakalera, San Sebastián, 2016), *La imposibilidad de nombrar lo que se mueve* (FNA, Buenos Aires, 2015), *Nonument* (MACBA, Barcelona, 2014) y *Havanna Open House* (XI Bienal de la Habana, 2012). Ha sido seleccionado en premios como ArteBA-Petrobras en su décima edición (Buenos Aires, 2013) y en residencias como Württ. Kunstverein Stuttgart (2017), entre otras. Ha publicado sus dibujos en revistas como *KulturSpiegel*, *Paesaggio*, *El Estado Mental* o *Cultura/s*, y en libros de ensayo como el de Beatriz Preciado *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría* (Barcelona, Anagrama, 2010). Su última exposición individual fue *Buno*, celebrada en la Fundació Joan Miró (Barcelona, 2014), poco antes de lanzar su primer libro, *El espíritu del siglo XX*, publicado por ediciones Álbum.

Ha colaborado con museos y programas como On & For Productions, CA2M, ECCM, Fundació Antoni Tàpies, Arts Santa Mònica, Fabra i Coats, LOOP, ADNplatform, BAR, Casa 13, Sala d'Art Jove, Sant Andreu Contemporani y Terrassa Arts Visuals. Desde 2014 integra *Son(i)a* Ràdio Web MACBA como editor de contenidos y entrevistador.

After graduating from the Universidad Nacional de Córdoba (Argentina) with a BFA, Gagliano earned an MA in Museology and Critical Studies from the independent studies programme at the MACBA (Barcelona).

He has participated in numerous collective shows, including *Manufactories of Caring Space-Time* (MSK, Ghent, Belgium, 2017), *Anarchivo SIDA* (Tabakalera, San Sebastián, Spain, 2016), *La imposibilidad de nombrar lo que se mueve* (FNA, Buenos Aires, 2015), *Nonument* (MACBA, Barcelona, 2014) and *Havana Open House* (11th Havana Biennial, 2012). Among other distinctions, he was selected as a finalist for the 10th ArteBA-Petrobras Prize (Buenos Aires, 2013) and is a recipient of the Württembergischer Kunstverein Stuttgart Residency Grant (2017). His drawings have been published in different journals—*KulturSpiegel*, *Paesaggio*, *El Estado Mental* and *Cultura/s*, among others—and books, such as Beatriz Preciado's *Pornotopía. Arquitectura y sexualidad en «Playboy» durante la guerra fría* (Barcelona, Anagrama, 2010). His most recent solo show was *Buno*, held at the Fundació Joan Miró (Barcelona, 2014) shortly before the release of his first book, *El espíritu del siglo XX*, published by Ediciones Álbum.

Gagliano has collaborated with museums and programmes such as On & For Productions, CA2M, ECCM, Fundació Antoni Tàpies, Arts Santa Mònica, Fabra i Coats, LOOP, ADNplatform, BAR, Casa 13, Sala d'Art Jove, Sant Andreu Contemporani and Terrassa Arts Visuals. Since 2014, he has worked as a content editor and interviewer for *Son(i)a*, the MACBA's online radio.



La ficción del poder [The Fiction of Power], 2018. Installation. Video and sculptural objects. Dimensions variable

La ficción del poder, 2018. Instalación. Imágenes, objetos escultóricos. Dimensiones variables

LA FICCIÓN DEL PODER

SÍMBOLOS DEL PODER, SONIDOS DE REVUELTA

SYMBOLS OF POWER, SOUNDS OF REVOLT

Julia Ramírez Blanco

En la iconografía medieval, Dios se hacía visible a través de una mano, generalmente con un dedo extendido, que simbolizaba su Poder. Por un momento, se hacía forma, para concretarse en un ejercicio de sinécdoque, donde la parte representa al todo. En la laicidad contemporánea, también el poder abstracto e inaprehensible se encarna cotidianamente a través de personas, objetos o espacios que ejercen a la vez como realidad y como símbolo. En sus obras, Godoy encuentra al poder generando lugares como un auditorio, un despacho o una valla, o tomando la fisicidad de objetos como un documento legal, una Biblia, unas monedas o un contenedor de basura cerrado con candados para impedir que la gente coja comida.

EL PODER EN LOS LUGARES

Muchos trabajos son *site-specific*, y siguen el propio camino biográfico del artista. Realizado durante una residencia en Bolivia, *Hijo de cura. Frase recuperada* (2014) es un doble neón de apariencia conceptual en el que se enfrentan dos ojos azules a la frase «hijo de cura», que designa a personas cuya fisionomía combina rasgos europeos e indígenas. Expresiones como esa suponen la huella de años de violaciones, abusos, explotación y dominio que siguieron a la invasión española en Latinoamérica.

En el video titulado *El Sistema* (2014), filmado en la selva boliviana, unos altavoces hacen surgir el verbo del escritor Eduardo Galeano, en una cita que habla de la violencia del poder. Y sin embargo, el fragmento literario termina con una afirmación de la inutilidad del autoritarismo: «Por las noches, se les obliga a tapar con pintura blanca las frases

In medieval iconography, God was made visible as a hand, generally with one finger outstretched to symbolise his power. For a moment he would take form and materialise in an exercise in synecdoche, where the part represents the whole. In contemporary secularity, abstract, elusive power is incarnated every day through people, objects or spaces that simultaneously function as both realities and symbols. In his works, Godoy identifies power in places like an auditorium, an office or a fence, or appropriating the physicality of objects such as a legal document, a Bible, a bunch of coins or a rubbish bin secured with padlocks to stop people from rummaging in it for food.

POWER IN PLACES

Many of Godoy's works are *site-specific* and follow the artist's own biographical path. Made during a residency in Bolivia, *Hijo de cura. Frase recuperada* [Son of a Priest: Recovered Phrase] (2014) is a conceptual-looking double neon piece in which two blue eyes are situated opposite the phrase "hijo de cura", an expression used to describe people with a combination of European and indigenous features. Such phrases are vestiges of the years of rape, abuse, exploitation and subjugation that followed the Spanish invasion of Latin America.

In the video El Sistema [The System] (2014), shot in the Bolivian jungle, loudspeakers play words by writer Eduardo Galeano that speak of the violence of power. The literary excerpt ends with an assertion of the futility of authoritarianism: "At night they are forced to whitewash the phrases of protest that cover the walls of the city. The steady pelting of rain on the walls begins to dissolve the white paint. And little by little the



Hijo de cura. Frase recuperada, 2014
Son of a Priest: Recovered Phrase, 2014



El Sistema, 2014
The System, 2014



Lo que no hemos hablado aún, 2013
What We Still Have to Talk About, 2013

de protesta que en otros tiempos cubrían los muros de la ciudad. La lluvia, de tanto golpear los muros, va disolviendo la pintura blanca. Y reaparecen, poquito a poco, las porfiadas palabras». Situando las palabras en este espacio de densa naturaleza, la rebelión parece tan inevitable como el crecimiento de la vegetación. Grabado entre el día y la noche, con potentes focos iluminando las plantas, obras como esta muestran una extraña poesía: el interés por la teatralidad de los poderosos parece contagiarse a la estética de algunos trabajos donde, en medio de grandes contrastes entre luz y sombras, las imágenes toman cuerpo surgiendo de la oscuridad.

EL PODER EN LOS OBJETOS

La cuestión de la violencia que se sitúa en las bases del Estado español aparece también en *Lo que no hemos hablado aún* (2013), donde la memoria desenterrada es la de la Guerra Civil. Un molde del muro de la iglesia de San Felipe Neri aún sirve como objeto conversacional que se pone en relación con la memoria de tres generaciones: el abuelo del artista yendo a la guerra, su padre celebrando la muerte del dictador Francisco Franco y él mismo sosteniendo las fotografías de esos dos momentos. Frente al golpe de estado franquista permanecen abiertas las cicatrices de las personas e incluso de los edificios, mostrándose elocuentes en su pesado silencio.

Desde una ética del Estado se sitúa asimismo la declaración de desobediencia a la corona británica (*Oath of Allegiance*, 2014), llevada a cabo como un juramento-performance. Otras obras objetuales incluyen el lijado de unas monedas (*Devaluando una imagen*, 2012) o la *Radiografía de una Biblia* (2010), que despojan a los elementos simbólicos de su poder intangible, haciéndolos volver a su condición de mera materia.

EL SONIDO COMO DESAFÍO

En ocasiones, en los trabajos se superponen un contenido político y un título subjetivo que evoca emociones íntimas y une los diferentes niveles de la pasión política y personal.

Pero a veces es el propio Godoy quien niega el sentido poético: *No es tiempo para metáforas* (2012) es una performance de acción

stubborn words reappear. "Spoken in this setting of dense nature, the words make rebellion seem as inevitable as the growth of vegetation. Filmed between day and night, with powerful beams illuminating the plants, this piece possess a strange poetry. The interest in the theatrics of the powerful seems to infect the aesthetic of certain works by Godoy where—in the midst of dramatic contrasts of light and shadow—images take form and emerge from the darkness.

POWER IN OBJECTS

The violence that underpins the foundations of the Spanish state also appears in *Lo que no hemos hablado aún* [What We Still Have to Talk About] (2013), which unearths the memory of the Spanish Civil War. A cast of the wall of the Church of San Felipe Neri serves as a conversation piece linked to the memories of three generations: the artist's grandfather going off to war, his father celebrating the death of the dictator Francisco Franco, and the artist himself holding photographs of those two moments. In contrast to Franco's coup d'état, the scars borne by people, and even buildings, are still raw and unhealed, eloquent in their loud silence.

State ethics also serve as the basis of the declaration of disobedience to the British Crown (*Oath of Allegiance*, 2014) carried out as a pledge-performance. Other objectual works include the use of sandpaper to efface coins in *Devaluando una imagen* [Devaluing an Image] (2012), and *Radiografía de una Biblia* [X-ray of a Bible] (2010), which strip symbolic elements of their intangible power and make them revert to their condition of mere matter.

SOUND AS DEFIANCE

Occasionally, Godoy's works combine political content with a subjective title that elicits private emotions and connects the different layers of political and personal passion.

But sometimes it is Godoy himself who denies poetic meaning. For example, *No es tiempo para metáforas* [This Is No Time for Metaphors] (2012) is a direct action performance in which the artist forces the padlocks put on rubbish bins to stop people from rummaging in them for food.

directa en la que el artista fuerza los candados que cierran los contenedores de basura para impedir que la gente pueda recoger alimentos.

A un nivel similar a la cizalla que abre barreras, frente a los objetos y lugares, el sonido toma el papel de elemento retador. El 11 de septiembre de 2011, aniversario del asesinato de Salvador Allende, Godoy organizó la re-emisión del discurso del presidente chileno. Esta vez sonaba en la radio de Estados Unidos, país clave para la consumación del golpe de estado que acabó con la vida de Allende y dio inicio a la dictadura. La obra sonora se complementaba con una serie de collages, en un conjunto que se titulaba *Espacio para una despedida*.

Uno de los mejores trabajos es el vídeo *Reclamar el eco* (2012). La proyección empieza con un silencio que recorre el espacio regio y autoritario del salón de actos de la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense de Madrid. La cámara se va acercando a un grupo de personas: se trata de la Solfónica, el coro del movimiento 15M, un colectivo autoorganizado que actúa en contextos de protesta. Ahora, en el salón de actos, comienzan a cantar. Su imagen recuerda a los coros soviéticos, y plantea de manera sutil las cuestiones de la representación política, puesta en crisis por los recientes movimientos sociales. Sus voces aúnan capas de temporalidad y discurso, cantando lemas del 15M con música barroca de Henry Purcell, en un arreglo compuesto para este trabajo y que el propio coro incorporará posteriormente a su repertorio. «No nos representan», «No tenemos miedo», «Se va a acabar la paz social»: con toda su potencia de voces desnudas y colectivas, el sonido funciona como un desafío, como un contrapoder que invade el espacio institucional.

En *Conversaciones (migrantes que han entrado en Europa)*, el contacto es más íntimo y el desafío más sutil: un teléfono móvil situado en la galería funciona para crear un canal a través del cual puedan llegar los relatos de personas migrantes y refugiadas que han conseguido entrar en la Unión Europea. En la galería londinense donde se presentó la obra, las voces resultaban audibles en un espacio de luz y calor, a partir de una instalación

Like the bolt cutter that removes barriers to objects and places, sound serves as an instrument of defiance in Godoy's work. On 11 September 2011, the anniversary of Salvador Allende's assassination, Godoy arranged the rebroadcast of the Chilean president's last speech. Only this time it was heard on the radio in the United States, a country that played a key role in the coup which ended Allende's life and ushered in the dictatorship. The audio piece was accompanied by a series of collages in a group titled Espacio para una despedida [Re-enactment of a Farewell].

One of Godoy's best works is the video Reclamar el eco [Claiming the Echo] (2012). The screening begins with a silence that fills the regal, authoritarian space of the Law School's assembly hall at the Universidad Complutense de Madrid. The camera slowly zooms in on a group of people: they are Solfónica, the choir of the May 15 movement in Spain, a self-organised group that performs at protests. Now, in the assembly hall, they start to sing. The image is reminiscent of the Soviet choirs and subtly poses questions about political representation challenged by recent social movements. The voices of the choir combine layers of temporality and discourse, singing popular protest slogans set to the Baroque music of Henry Purcell in an arrangement composed specifically for this piece, which the choir later added to its own repertoire: "They don't represent us", "We are not afraid", "Social peace is going to end". With all the force of their naked, collective voices, sound rings out as a challenge, as a counter-power that invades the institutional space.

In Conversaciones (migrantes que han entrado en Europa) [Conversations (Migrants Who Have Entered Europe), 2016], the contact is more personal and the defiance more subtle: a mobile phone in the gallery opens a channel of communication to the stories of migrants and refugees who have managed to enter the European Union. At the London gallery where the piece was presented, the voices could be heard in a space of light and warmth provided by an installation of red-hot wires called All the Borders they Traced Were Imaginary Lines. Illuminating the work with the red glow of the heating circuit, the border system was evoked at the corporeal level.



Oath of Allegiance, 2014



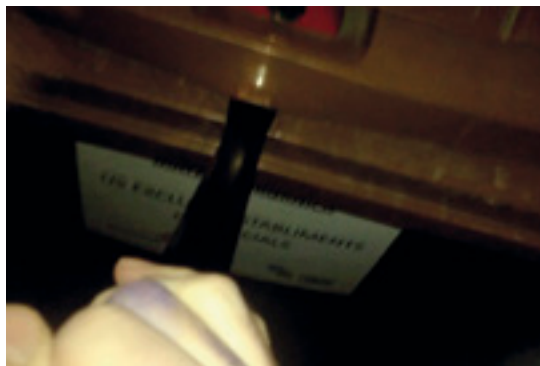
Radiografía de una Biblia, 2010
X-ray of a Bible, 2010



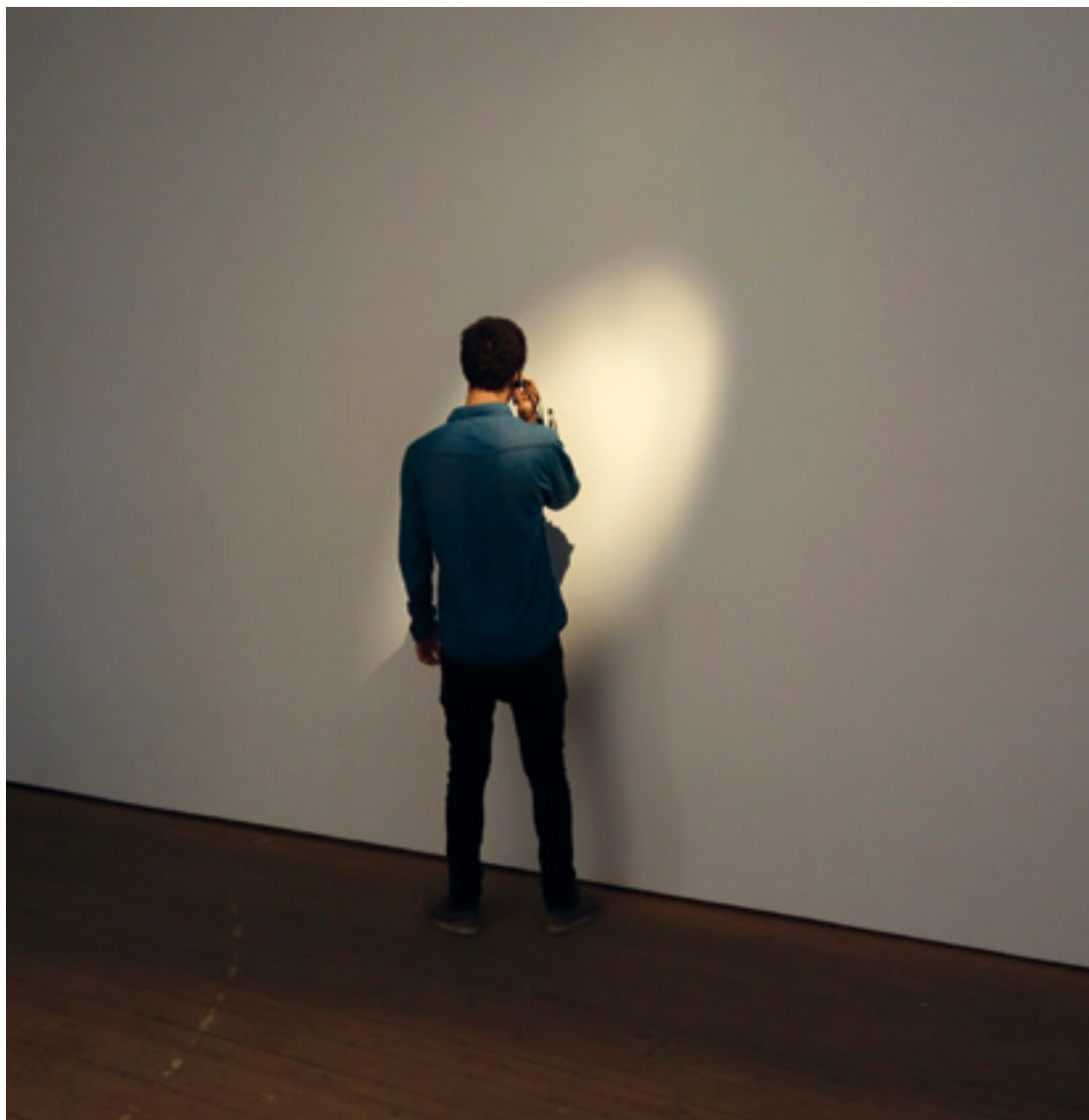
Devaluando una imagen, 2012
Devaluing an Image, 2012



Reclamar el eco, 2012
Claiming the Echo, 2012



No es tiempo para metáforas, 2012
This Is No Time for Metaphors, 2012



Conversaciones (migrantes que han entrado en Europa), 2016
Conversations (Migrants Who Have Entered Europe), 2016

de cables al rojo vivo titulada *All the borders they traced were imaginary lines*. Iluminando el trabajo con la tonalidad roja del circuito de calor, el sistema de fronteras se evocaba al propio nivel de lo corporal.

A MODO DE CONCLUSIÓN: CAPAS SUPERPUESTAS

Si en su trayectoria Godoy trabaja mostrando los distintos lugares donde se autorrepresenta el poder, a lo largo de los años ha ido explorando cada vez más la posibilidad de los retos simbólicos a partir de la acción, la imagen o el sonido. También ha ido avanzando en su interés por la superposición de capas de significado, tanto en las construcciones autoritarias como en sus respuestas a las mismas. A través de su obra, parece explorar la idea de que, si bien los elementos simbólicos son entrelazados para poder oprimirnos mejor, también desde lo simbólico podemos analizar el Poder y quizás incluso ejercitar la tarea cotidiana y continua de tratar de liberarnos.

IN CONCLUSION: OVERLAPPING LAYERS

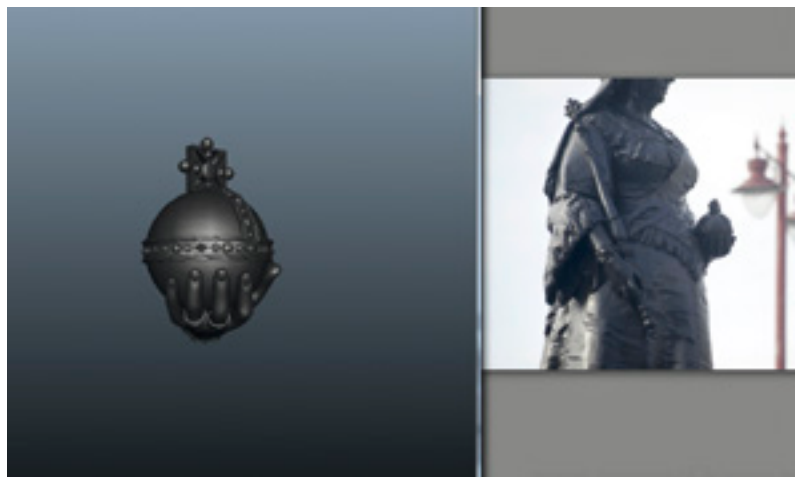
Godoy's work shows the different spaces where power represents itself, and over the years he has increasingly explored the possibility of symbolic challenges through action, image or sound. He has also developed a keen interest in overlapping layers of meaning in both authoritarian constructions and his responses to them. His work seems to explore the idea that, although symbolic elements are interwoven to better oppress us, we can also use symbolism to analyse power, and perhaps even engage in the incessant daily task of trying to free ourselves.



All the Borders they Traced Were Imaginary Lines, 2016







Marco Godoy Madrid, 1986

Vive y trabaja entre Madrid y Londres / *He lives and works in Madrid and London*

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid, ha ampliado sus estudios en el School of the Art Institute of Chicago (SAIC) y es Máster en Fotografía en el Royal College of Art, Londres. Su trabajo se ha mostrado en instituciones, galerías y festivales como Matadero Madrid, Centre Georges Pompidou, Stedelijk Museum 's-Hertogenbosch, Edinburgh Art Festival, Dallas Museum of Art, Liverpool Biennial, Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres, Haus der Kulturen der Welt de Berlín, Palais de Tokyo y Whitechapel Gallery, entre otros.

Ha sido artista residente en Kiosko Galería en Santa Cruz de la Sierra, Bolivia, gracias a Gasworks / Triangle Network.

After earning a BFA from the Universidad Complutense de Madrid, Godoy continued his studies at the School of the Art Institute of Chicago (SAIC) before obtaining an MA in Photography at London's Royal College of Art. He has shown work at various institutions, galleries and festivals, including Matadero Madrid, Centre Pompidou (Paris), Stedelijk Museum's-Hertogenbosch (Amsterdam), Edinburgh Art Festival, Dallas Museum of Art, Liverpool Biennial, Institute of Contemporary Arts (London), Haus der Kulturen der Welt (Berlin), Palais de Tokyo and Whitechapel Gallery (London). He was an artist-in-residence at Kiosko Galería (Santa Cruz de la Sierra, Bolivia), thanks to Gasworks / Triangle Network.

Irene Grau



Ningún lugar en particular [Nowhere in Particular], 2018. Installation. Twelve photographs: UltraChrome prints on fibre-based paper, 35 x 52,5 cm each. One painting: acrylic on canvas, 35 x 27 cm. The notebook of the conversation with Enrique Vila-Matas is available to the audience

Ningún lugar en particular, 2018. Instalación. 12 fotografías: copia ultrachrome sobre papel fotográfico brillo tras metacrilato, 35 x 52,5 cm c/u. Cuadro: acrílico sobre lienzo, 35 x 27 cm. Cuaderno en conversación con Enrique Vila-Matas a disposición del público

NINGÚN LUGAR EN PARTICULAR

NINGÚN LUGAR EN PARTICULAR

NOWHERE IN PARTICULAR

Conversación con

Conversation with

Enrique Vila-Matas

E.V.-M. Me ha llamado la atención, Irene, el hecho de que viajes siempre con un cuadro blanco en la maleta. No sé dónde leí que, allá donde vas a pasar al menos una noche, ya sea casa particular, apartamento, hostel u hotel, descuelgas el cuadro que haya en la pared y en su lugar colocas el tuyo, cuelgas el que llevas contigo: pintado de blanco y de las dimensiones máximas que permite una maleta de mano. El cuadro blanco permanece colgado durante toda tu estancia en el lugar y, aunque ves cómo la luz cambia constantemente y con ella todo lo demás —un espectáculo a veces fascinante—, solo tomas una fotografía, solo salvas un instante. Quizás sea, dices, un modo doméstico de conquistar un espacio.

La idea del viaje con el cuadro blanco me encanta. Yo viajo siempre con mi *odradek*, un regalo de orden kafkiano que me hizo mi amigo Jordi Llovet. Un objeto de esta clase y categoría es un objeto solo relativamente casero, porque, en el cuento de Kafka, *Las preocupaciones de un padre de familia*, el *Odradek* no se halla en el interior de la casa, sino en la escalera. A primera vista, se nos dice, se asemeja a un carrete de hilo plano y en forma de estrella, y, de hecho, también parece que estuviera recubierto de hilo; aunque, a decir verdad, solo podría tratarse de trozos de hilo viejos y rotos, de los más diversos tipos y colores, anudados entre sí, aunque también inextricablemente entreverados. Pero no es solo un carrete, sino que

E.V.-M. Irene, I find it fascinating that you always travel with a white painting in your suitcase. I read somewhere that whenever you go away for at least one night, whether you are staying in a private house, an apartment, a hostel or a hotel, you take down the painting that's on the wall and replace it with your own. You hang the one you carry with you, which is painted white and small enough to fit inside a carry-on. That white painting is left hanging on the wall for the duration of your stay, and although you observe how the light constantly changes, and everything else along with it—a fascinating sight at times—you only take one photograph, you only preserve one moment. It may be, you say, a domestic way of conquering a space.

I love the idea of travelling with that white painting. I always travel with my Odradek, a Kafkaian gift from my friend Jordi Llovet. An object of this nature and category is only a relatively homely object, for in Kafka's story "The Cares of a Family Man" the Odradek is not inside the house but on the front steps. At first glance, we are told, "it looks like a flat star-shaped spool for thread, and indeed it does seem to have thread wound upon it; to be sure, they are only old, broken-off bits of thread, knotted and tangled together, of the most varied sorts and colours. But it is not only a spool, for a small wooden crossbar sticks out of the middle of the star, and another small rod is joined to that at a right angle. By means of this

del centro de la estrella surge una pequeña varilla transversal a la cual se une otra en ángulo recto. Con ayuda de esta última varilla, a uno de los lados, y de una de las puntas de la estrella al otro, el conjunto puede mantenerse erguido como sobre dos patas.

Con el *odradek*, uno puede hablar si quiere, sabe que lo lleva en la maleta. Cuando llego a los hoteles, lo pongo cerca de la puerta de entrada, lo más próximo posible a la escalera, que es su hábitat natural. No sé por qué lo llevo conmigo. Una vez, una amiga quiso saber qué había entre el *odradek* y yo, y tuve que contarle que aquel objeto me servía solo para conversar. Vi en ella una mirada triste, como de envidia. Y yo ahora, ya me perdonarás, pero aprovecho para decirte que envidio tu cuadro blanco, al que, si fuera mío, llamaría *pneuma*, ese término griego que significa «espíritu, soplo, hálito, viento» y que podría, por tanto, interpretarse como el principio vital o la fuerza del alma, un ser o energía inmaterial o su influencia. ¿Viajas con el alma escondida en tu maleta?

I.G. Ocurre algo similar con el texto en la página en blanco de una libreta, donde esa idea de escondite se convierte en un lugar aún más precario y temporal en el que todo corre el riesgo de ser descubierto, de hacerse visible. Esto me recuerda al temor de algunas tribus indígenas a la fotografía por su capacidad de robar el alma. De algún modo, la esencia de este cuadro blanco se hace visible en el instante que captura la cámara. Ese momento deja grabada en el cuadro una relación; un diálogo que, en este caso, es más bien entre el cuadro y el mundo, y en él yo solo figuro, o quiero figurar, como espectadora y transportista.

El viaje es esa página en blanco en la que todo está por suceder. Pero resulta curioso pensar que quizás es precisamente el regreso lo que dé sentido al viaje, pues regresar es asimilar, digerir. En mi cuadro blanco, o mi *pneuma*, todo ocurre después de ser pintado y tiene una visibilidad relativa; a modo de capas, cada viaje queda ligeramente grabado y superpuesto en una trama que se aleja de su supuesto vacío inicial. Tal vez mi intención

latter rod on one side and one of the points of the star on the other, the whole thing can stand upright as if on two legs".

You can talk to the Odradek if you want to; you know you've got it in your suitcase. When I arrive at a hotel, I put it near the door, as close as possible to the stairs, which is its natural habitat. I don't know why I travel with it. One time, a friend asked what my deal was with the Odradek, and I had to tell her that it was really just a conversation piece. The look she gave me was sad, almost envious. And now, if you'll forgive me, I must confess that I envy your white painting, which, if it were mine, I'd call Pneuma, that Greek word that means "spirit, exhalation, breath, wind", and could therefore be interpreted as the vital spark or force of the soul, an intangible being or energy or its influence. Do you travel with your soul concealed inside your suitcase?

I.G. Something similar happens with text on a blank page in a notebook, where the idea of a hideaway becomes an even more precarious, temporary place, where everything is at risk of being discovered, of becoming visible. It reminds me of how some indigenous tribes fear photography because they think it steals their souls. Somehow, the essence of that white painting is made visible the moment the camera captures it. That instant leaves a relationship etched onto the painting—a dialogue which, in this case, is more between the painting and the world, and where I only appear, or want to appear, as a spectator and courier.

The journey is like that blank page where everything has yet to happen. But it's interesting to think that perhaps the homecoming is precisely what makes the journey meaningful, because it's when you return that you assimilate and digest. In my white painting, or my Pneuma, everything happens after it was painted. It has a relative visibility—like coats of paint, every trip is lightly recorded or etched on it, and those superimposed layers weave a plot that belies its supposed initial emptiness. Perhaps my intention is to generate a space that is broad enough for things to happen.

E.V.-M. Listening to you, it sounds to me as if you are searching for a camera lucida. I'd say that you are looking, steadily but not

sea generar un espacio lo suficientemente amplio como para que sucedan cosas.

E.V.-M. Mientras te escuchaba, me ha parecido ver que buscas una cámara *lúcida*. Diría que, sin exagerada ansia, buscas una trama entre tu cuadro y el mundo que te dé escrita —ya hecha, sin mayor esfuerzo por tu parte que haber trasladado el marco cándido— la trama del instante aleatorio —rescatado del puro vacío— que captura tu cámara. Eres una transportista del blanco. Podrías ser un personaje de *Hermano de hielo*, la novela-instalación de Alicia Kopf. ¿Conoces el libro?

I.G. Lo cierto es que no lo conozco, lo apunto. El problema es que ahora, cuando lo lea, estaré continuamente preguntándome cuál sería mi papel, aunque me conformaría con estar dentro de la novela, sin texto, cuestión de timidez. Siempre me han atraído los protagonistas invisibles de Alphonse Allais recogidos en su *Album primo-avrilisque*, perfectamente camuflados en el paisaje de una acción sencilla. Allais fue un pintor —según sus propias palabras— *monocroidal*, que además tenía por principio no tomarse nada en serio, al igual que el resto de su pandilla de *Incoherentes*. Esta idea del absurdo viene siempre conmigo. Sin ir más lejos, la semana pasada traté de salir de la isla de Manhattan andando, y aquello se convirtió finalmente en el paseo más extraño y desesperado que haya hecho nunca. Tampoco parece tener mucha lógica gastar la mitad del espacio del equipaje solo para tener mi propio cuadro allá donde vaya. Pero siempre he pensado que todo resultaría muy aburrido si no encerrase cierta contradicción o no consiguiese «punzarnos».

E.V.-M. Cuando te he dicho que podrías ser un personaje de *Hermano de hielo*, no pensaba en ningún personaje de ese libro, perdona. En realidad, pensaba en un personaje que se podría añadir al conjunto de historias relacionadas con el blanco y el hielo que reúne la obra de Kopf. Sería la historia de una «transportista del blanco» —a saber qué será en ese contexto exactamente una «transportista del blanco»— que intenta salir de Manhattan y se pierde a la manera en que lo hace el héroe

obsessively, for a connection between your painting and the world it gives you in writing, a connection that has already been attained, with no greater effort on your part than carrying the candid frame, the fabric of the random instant, rescued from the pure void, that your camera captures. You are a courier of white. You could be a character in Alicia Kopf's novel/installation Brother in Ice. Do you know that book?

I.G. No, I don't, but I'll make a note of it. The problem is that now, when I read it, I'll constantly be wondering which is my role, although I'd be content to just appear in the novel, with no dialogue. I'm rather shy. I have always been drawn to Alphonse Allais' invisible characters in his Album primo-avrilisque, perfectly camouflaged in the landscape of a simple action. Allais described himself as a monochroidal painter and made a point of never taking anything seriously, like the rest of his fellow "incoherents". This idea of the absurd always travels with me. For example, just last week I tried to get off the island of Manhattan on foot, and it turned out to be the strangest, most desperate walk I have ever taken. In that same manner, it really doesn't make much sense to waste half of my available luggage space just so I can have my own painting wherever I go. But I have always thought that everything would be terribly boring if there wasn't an element of contradiction that managed to "prick" us somehow.

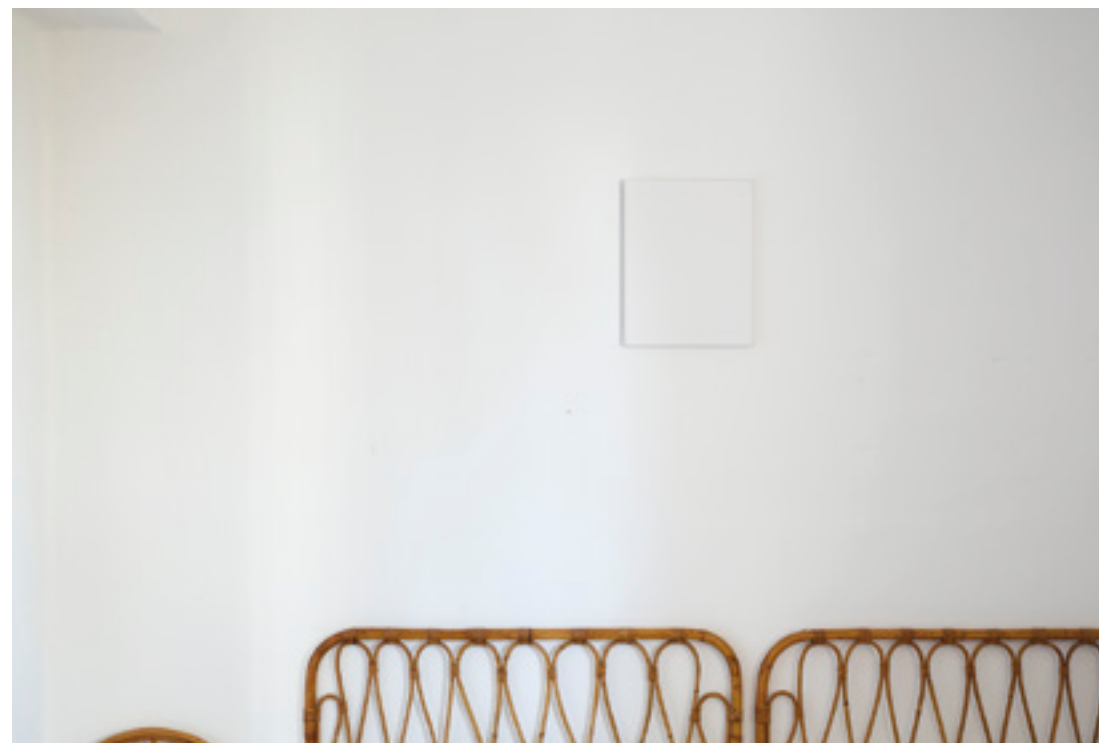
E.V.-M. When I said that you could be a character in Brother in Ice, I wasn't thinking of any particular character from that book. Sorry. I was actually thinking of a character that might be added to the collection of stories related to whiteness and ice that are compiled in Kopf's book. It would be the tale of a "courier of white"—who knows what a "courier of white" might be in that context—who tries to leave Manhattan and gets lost, like the aimless hero in Open City, a novel by Teju Cole which I found fascinating. But now I'm not sure if the course of this conversation has unwittingly taken us away from the white painting and Manhattan. Where are we? I think we might be nowhere in particular.

sin rumbo de *Open City*, una novela de Teju Cole que me ha fascinado. Pero no sé yo ahora si con esta conversación, y casi sin darnos cuenta, no hemos acabado saliendo del cuadro y de Manhattan. ¿Dónde estamos? Creo que en ningún lugar en particular.

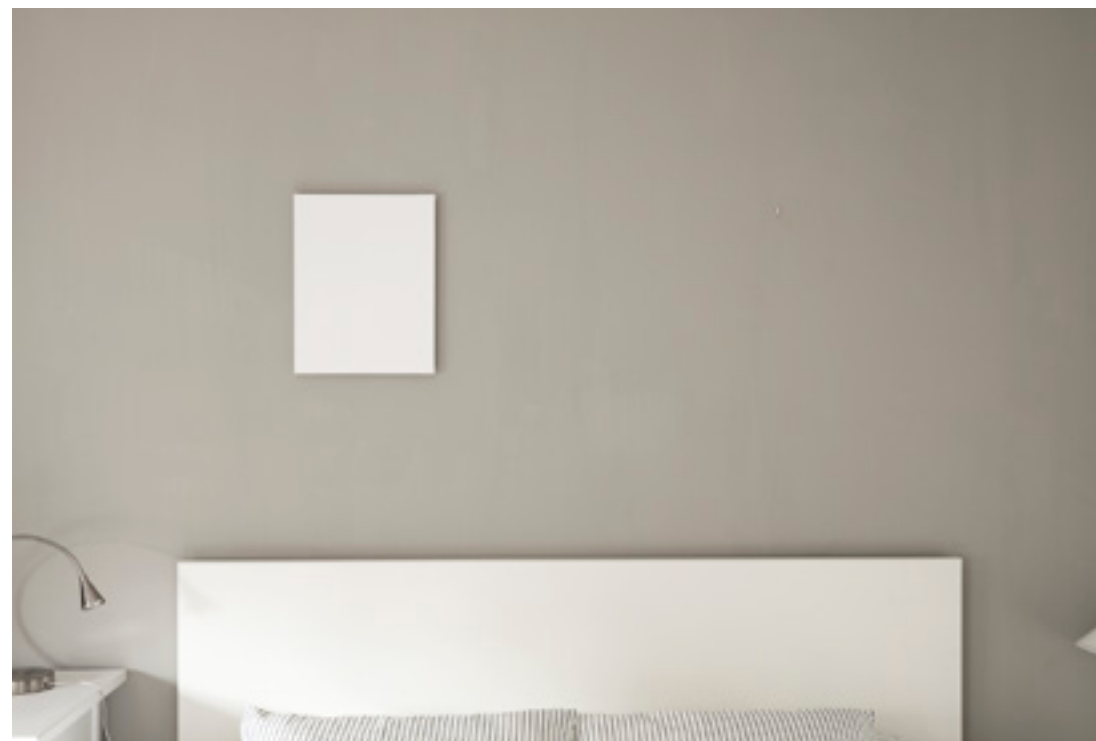
I.G. Salir del cuadro y desviar la atención hacia todo lo demás era precisamente la intención de este pequeño monocromo blanco. De presencia tímida, está ahí sin más, no reclama la atención, no necesita ninguna iluminación especial ni exige nuevos agujeros en la pared. Tampoco deja huella una vez retirado, el cuadro vuelve a la maleta como si allí no hubiese sucedido nada. Y entre viaje y viaje, espera embalado en cualquier rincón de mi casa. Pero no se puede decir que sea humilde; se impone y vive el espacio de otro, absorbiendo el mundo que le rodea, el que sea, no importa; como todo cuadro, es un ser desarraigado.

I.G. Getting away from the painting and focusing your attention on everything else is exactly the intention of this little white monochrome. That timid presence is just there—it doesn't clamour for attention, and it doesn't need any special lighting or new holes on the wall. Nor does it leave a mark when it's taken down—the painting returns to the suitcase and it's as if nothing had ever happened there. And between trips it stays wrapped up, waiting in any corner of my house. But that doesn't mean it's humble—it asserts itself and inhabits a space that doesn't belong to it, absorbing the world around it—whatever world that may be. It makes no difference for, like all paintings, it's a rootless creature.



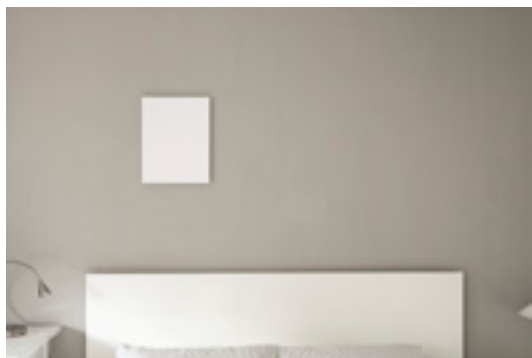
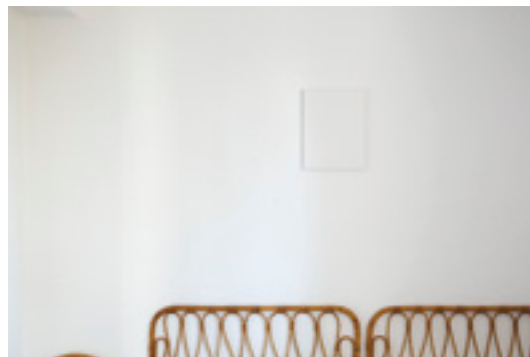
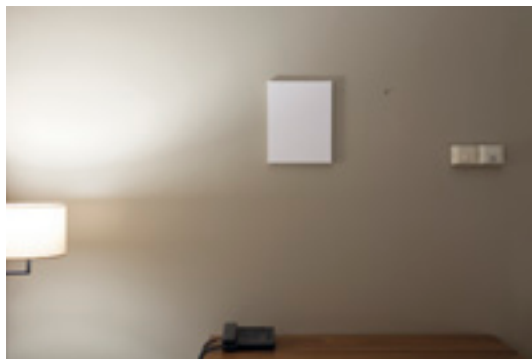














Irene Grau Valencia, 1986

Vive y trabaja en Santiago de Compostela /
She lives and works in Santiago de Compostela, Spain

En sus modos habituales de trabajo encontramos el análisis minucioso de un espacio que interviene in situ y su transformación a través del color, todo lo cual se entremezcla siguiendo las tradiciones de la pintura radical monocroma, la pintura mural, los procesos performativos y el paisaje. El título de su reciente tesis doctoral, *The painter on the Road*, resume perfectamente sus intereses y su actitud respecto a la pintura; podríamos así decir que Irene Grau es una «plenairista» conceptual que asume que la obra es solo «lo que resta» de una experiencia más amplia que va más allá de un paisaje recorrido o una arquitectura estudiada, pues transmitir lo vivencial conlleva asumir una falta. Aun así, su obra deja pistas suficientes para que los espectadores reconstruyan el camino y se orienten en su propia percepción.

Doctora en Bellas Artes por la Universitat Politècnica de València, en 2010 recibió una Beca de Excelencia Académica y en 2011-2015 la beca FPU del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte para realizar el doctorado. Desde 2008 ha expuesto su trabajo en exposiciones individuales y colectivas celebradas en Suiza, Brasil, Francia, Alemania, Portugal, España y Estados Unidos. Ha obtenido el Premio Mardel Artes Visuales 2017 y el Premio Festival Off de PHotoEspaña 2015 con la exposición *Lo que importaba estaba en la línea no en el extremo*, y ha sido incluida en la lista Forbes 30 Under 30 Arts 2016. Recientemente ha sido invitada por el MMoCA (Madison Museum of Contemporary Art) a realizar un proyecto específico que se exhibirá en dicho museo estadounidense en 2018.

In her work, Grau conducts a meticulous analysis of a space which she then takes over and transforms through colour, mixing the traditions of radical monochrome painting, mural art, performative processes and landscape. The title of her recent doctoral thesis, The Painter on the Road, clearly summarises her interests and her attitude towards painting, as Grau might be described as a conceptual "plein-airist" who believes the artwork is only "what remains" of a broader experience, beyond the landscapes she travels or the architecture she studied, for transmitting her experiences implies the admission that something is missing. Even so, her work leaves enough clues for spectators to reconstruct the journey and fix their own perceptive bearings.

*Grau has a PhD in Fine Art from the Universitat Politècnica de Valencia, which she was able to complete thanks to the Academic Excellence Grant she received in 2010 and to the FPU scholarship from the Spanish Ministry of Education, Culture and Sport she received in 2010 and 2011-2015, respectively. Since 2008, she has shown work in solo and group exhibitions in Switzerland, Brazil, France, Germany, Portugal, Spain and the United States. She was awarded the 2017 Mardel Visual Arts Prize and the 2015 PHotoEspaña Off Festival Prize for the exhibition *Lo que importaba estaba en la línea no en el extremo*. In 2016 she was included in the Forbes "30 Under 30" list in the Arts category, and the Madison Museum of Contemporary Art recently invited her to create an original project which will be exhibited at this Wisconsin museum in 2018.*



Autogruta [Self-Grotto], 2018. Grotto-shaped pictorial installation. Drawings on plastic, nail polish, Crisco, photocopies, risograph, chains, eyelets, iron, monitors, and hybrid and viscous sculptures, dimensions variable

Autogruta, 2018. Instalación pictórica en forma de gruta. Dibujos sobre plásticos, pintañías, Crisco, fotocopias, risografía, cadenas, ojales, hierro, monitores, esculturas híbridas y viscosas. Dimensiones variables

CON LOS CINCO DEDOS DE UNA MANO

WITH ALL FIVE FINGERS

Marc Navarro

En la instantánea aparece una escultura de notables dimensiones y aparente robustez. En la organicidad del objeto resuenan los clichés del estilo moderno en su versión maximalista. El perfil plisado, tallado sobre la masa rocosa, dibuja un recorrido serpenteante tratando de ocultar en vano su densidad pétrea, que se exhibe voluptuosa. En la carta mecanografiada hallada en la misma carpeta que contiene la foto, una interrogación que parece hacer alusión a esa imagen: «¿te recuerda a algo?». En el encabezamiento: Robt. La fecha: 1985.

El Robt al que se dirige la misiva es Robert Prager, un californiano de biografía exigua y autor del *Fistfucking Manifesto*, probablemente uno de los primeros textos redactados con finalidad divulgativa sobre esta práctica sexual. La foto forma parte de sus legajos personales, hoy custodiados en la ONE Archives Foundation de Los Ángeles, en la que Toni Hervàs llevó a cabo una extensa investigación. De entre la diversidad de materiales que conforman el archivo, esta foto tomada a mediados de los años ochenta tal vez sea la clave para adentrarnos ahora en *Autogruta*, un proyecto que parte de una revisión de episodios, personajes y espacios significativos para la definición de esta parafilia contemporánea.

Aunque, en sus escritos, Prager se refiere al *fist-fucking* como una práctica de raíz ancestral, algunos autores se amparan en la casi nula presencia iconográfica del *fist* hasta inicios del pasado siglo para afirmar que su popularización no se produce hasta hace apenas cien años. De hecho, es el mismo Prager quien, en su texto *Fisting Art 101*, apunta que no sería hasta mediados de los años setenta, y coincidiendo con el movimiento de liberación gay, cuando encontremos sus primeras

The snapshot shows a sculpture of considerable size and obvious robustness. Clichés of modernism in its maximalist version resonate in the organic quality of the object. The pleated profile carved from the solid rock follows a winding path, vainly trying to conceal the stony density it voluptuously exhibits. In the typewritten letter found in the same folder as the photo, a question seems to allude to the image: "Does it remind you of something?" At the top: "Robt." The date: 1985.

*The "Robt" to whom the missive is addressed is Robert Prager, a Californian whose principal claim to fame is his authorship of the *Fistfucking Manifesto*, probably one of the first informative texts ever written on this sexual practice. The photo was found in his personal files, now held at the ONE Archives Foundation in Los Angeles, where Toni Hervàs did extensive research. Of the many materials comprising those archives, this photo, taken in the mid-1980s, may be the key that will allow us to delve deeper into *Autogruta* [Self-Grotto], a project based on a survey of significant episodes, people and places that defined this contemporary paraphilia.*

*Although Prager claims in his writings that fist-fucking is an ancient practice, some authors argue that it only became popular barely one hundred years ago, pointing to the negligible iconographic presence of the fist prior to the dawn of the twentieth century. In fact, in his text *Fisting Art 101*, Prager himself notes that it was not until the mid-1970s, with the rise of the gay liberation movement, that the first material evidence of fisting emerged, primarily in the form of activist and protest pamphlets and logos like those produced by TAIL (Total Ass Involvement League) or FFA (Final Faith*

evidencias materiales, principalmente a través de logotipos y panfletos de protesta y reivindicativos, como los producidos por el TAIL (Total Ass Involvement League) o el FFA (Final Faith of America). Pero volvamos a la fotografía. Antes de la difusión de esas primeras representaciones gráficas, el movimiento *fist* localizó y desarrolló un imaginario específico, una serie de códigos que permitieron afianzar a la todavía incipiente comunidad de adeptos. El trabajo de Toni Hervàs en los ONE Archives también consistió en rastrear estos lenguajes simbólicos y alegóricos en los que una escultura de apariencia banal como la de la foto antes citada adopta la función de improvisado monumento al *fisting*: el remitente establecía, con su inocente pregunta, un paralelismo entre el recorrido circunvalado que se describe en la mole de piedra y la morfología del intestino humano. En este punto, cabe recordar que la creación de códigos no fue solamente decisiva para la subsistencia y la consolidación de este grupo; el sentido figurado y la codificación del lenguaje fueron también decisivos, desde finales de los años sesenta, para generar un marco común que facilitara la identificación y la integración dentro de la comunidad homosexual especializada.

También en el título del proyecto de Toni Hervàs encontramos una referencia velada a uno de los primeros clubes en los que se organizaron de forma regular encuentros de *fistfuckers*: The Catacombs. Este sótano de San Francisco, al cual se accedía siguiendo un estricto proceso de admisión, constituyó el espacio clandestino en el que una comunidad capitaneada por Robert Prager y Chuck Arnett, entre otros, llevaba a cabo sus reuniones. Para Prager, los locales subterráneos no son solo el espacio de acción del *fist-fucking* por evidentes cuestiones de discreción, sino que, en su imaginario, la cueva es el lugar retrospectivo e inmersivo que confiere a esta práctica su necesario componente místico y ritual. Esta voluntad de dotar de trascendencia y halo mitológico a las actividades del grupo tuvo su reflejo en las iconografías y el imaginario apropiados por esta escena. Fue

así como la facción *fist* del legendario Motorcycle Club terminó

of America). But let's get back to the photograph. Prior to the dissemination of those first graphic depictions, the fisting movement established and developed a specific imagery, a series of codes to help consolidate the then budding community of initiates. Toni Hervàs' task at the ONE Archives was to track down those symbolic and allegorical languages, capable of turning a seemingly banal sculpture like the one in the aforementioned photo into an impromptu monument to fisting: with his innocent question, the sender was drawing a comparison between the circuitous path followed by the stony bulk and the morphology of the human intestine. It is important to recall that the creation of codes was not merely essential to the survival and consolidation of this group—from the late 1960s, figurative meaning and cryptic language were also decisive in creating a common framework to facilitate identification and integration within this specialised gay community.

The title of Toni Hervàs' project contains a veiled reference to one of the first clubs that organised regular "fist-fucker" gatherings: The Catacombs. This San Francisco basement, which vetted potential visitors in a strict admissions process, was the clandestine meeting place for a community led, among others, by Robert Prager and Chuck Arnett. For Prager, underground locales are not merely the logical sphere of action for fist-fucking, given the obvious need for discretion—in his mind, the cave is also the retrospective, immersive space that provides the mystical and ritual atmosphere necessary for this practice. That desire to give the group's activities an aura of mythological transcendence was reflected in the iconography and imagery adopted by the fisting scene. Thus, fisting factions of the legendary gay motorcycle clubs ended up adopting names like "The Satyrs" or "The Argonauts", and, with a few modifications, Broomhilda (Brunhilde), a character from German mythology, became the group's mascot: in their personal version of the Valkyrie, the curves of her body resemble a clenched fist and the helmet is replaced by faecal matter.

As is often the case of communities sidelined by the mainstream narrative, the paucity of material evidence and official versions

adoptando nombres como The Satyrs o The Argonauts, y como Broomhilda (Brunilda), un personaje de la mitología germana, hizo las funciones de mascota del grupo, no sin ciertas modificaciones: en su personal representación de la valquiria, los volúmenes del cuerpo se asemejan a un puño cerrado y el casco es sustituido por restos de materia fecal.

Como a menudo sucede con aquellas comunidades relegadas al margen del relato dominante, la escasez de evidencias materiales y versiones oficiales ha auspiciado la eclosión de historias complementarias que construyen una cosmogonía en torno a sus miembros y actividades. En *Autogruta*, esta deformidad del relato original se pone de manifiesto mediante varias estrategias. Por un lado, y de forma más evidente, el dibujo se aplica sobre superficies maleables, poniendo en escena un juego de ocultación y superposición que niega la posibilidad de una lectura inequívoca y lineal; el color y la textura toman protagonismo y las figuras diluyen sus contornos hasta la completa abstracción. Por el otro, el tratamiento del material documental, presente aquí mediante fotocopias, pone el acento sobre los sistemas populares de reproducción y diseminación de la información. Para Toni Hervàs, la fotocopia no es tan solo una cita a un contexto histórico concreto, sino que aparece aquí reclamando su capacidad de agencia. Sin duda, esta tecnología desempeñó un papel primordial en la transformación de las comunidades como la que aquí nos ocupa. Sin ella, su producción gráfica y textual, en forma de fanzines, folletos informativos o anuncios varios, difícilmente habría podido darse de forma reservada y relativamente económica. La combinación de estas dos capas de argumentación da como resultado una herramienta expositiva ambigua que permite a Toni Hervàs arrojar hipótesis sin necesidad de aportar conclusiones definitivas. Esta disfunción comunicacional desborda la descripción taxonómica del objeto de estudio y propone como única alternativa una maniobra de aproximación errática, intuitiva y sensorial.

A pesar de que *Autogruta* parte de una investigación acotada, el proyecto rehúye la euforia archivística y explora, en cambio, la performatividad y la materialidad que se

has facilitated the proliferation of numerous complementary histories that build up a cosmogony around their members and activities. In Autogruta, various strategies are used to reveal this warping of the original story. Firstly and most obviously, the artist draws on malleable surfaces, initiating a game of concealment and overlap that precludes the possibility of a linear, unequivocal interpretation—colour and texture take centre stage, and the figures' contours are blurred to the point of total abstraction. Secondly, the treatment of the documentary material, presented here as photocopies, emphasises popular methods of information reproduction and dissemination. For Toni Hervàs, a photocopy is not just a reference to a particular historical context, for in this piece it appears to reclaim its agency. This technology undoubtedly played a vital role in the transformation of communities such as the gay fisting subculture. Without photocopiers, they would have found it difficult to convey their messages, both graphically and through text—in the form of fanzines, informative brochures or advertisements—to a select audience at a fairly low cost. When these two layers of reasoning are combined, the result is an ambiguous display device that allows Hervàs to posit hypotheses without having to provide definitive conclusions. This communicative dysfunction exceeds the taxonomical description of the object of study and proposes an erratic, intuitive, sensory approach manoeuvre as the only viable option.

Although Autogruta is based on research within a limited field, the project avoids archival euphoria, instead exploring the performativity and materiality derived from the process of searching for and organising information. In the fabrication of this conveniently adulterated version of the facts, there is a statement about the transforming power of language and its ability to alter narratives and their hierarchies. The production of unpublished versions, based on suppositions and subjective interpretations, allows small perceptive cracks to appear and is the safe-conduct that lets us glimpse the wobbling of the spatiotemporal order.

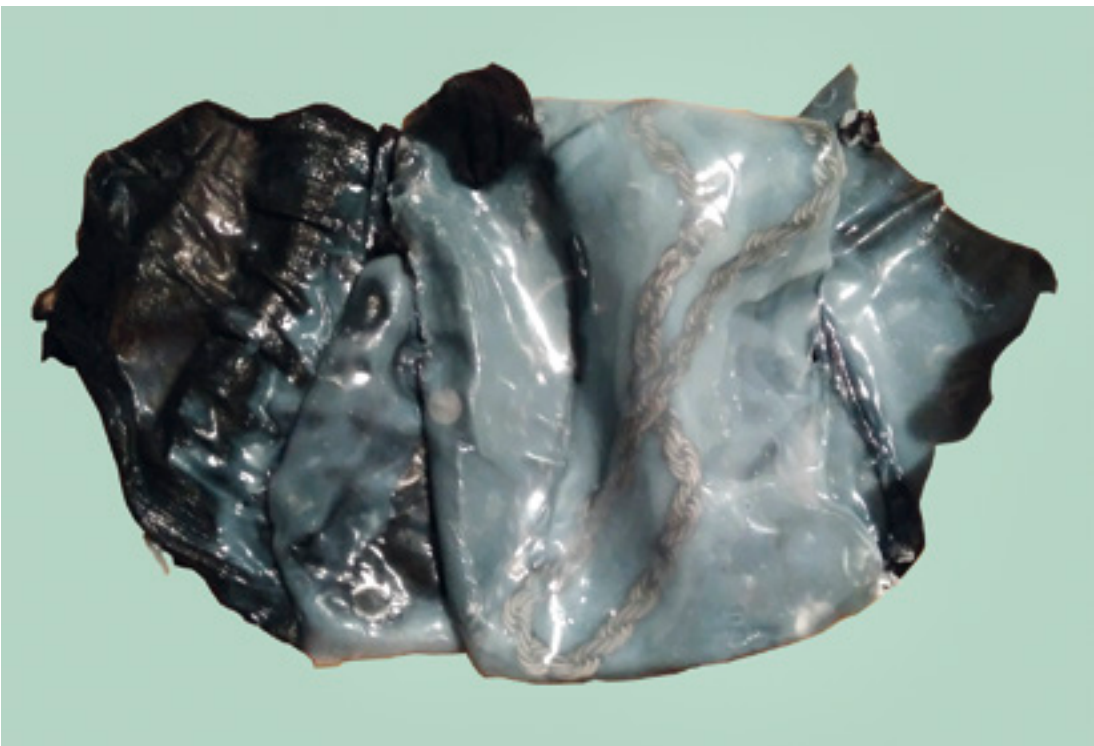
desprenden del proceso de búsqueda y organización de la información. En la confección de esta versión de los hechos convenientemente adulterada existe una constatación sobre la habilidad transformadora del lenguaje y sobre su capacidad para alterar los relatos y sus jerarquías. La producción de versiones inéditas, basadas en suposiciones e interpretaciones subjetivas, posibilita la aparición de pequeñas brechas perceptivas y es el salvoconducto que nos permite atisbar el tambaleo del orden espaciotemporal.



Robert Prager e ilustración de Chuck Arnett en el Prager's Archive. ONE Archives, Los Ángeles
Robert Prager and illustration by Chuck Arnett in Prager's Archive. ONE Archives, Los Angeles







Antoni Hervàs Barcelona, 1981

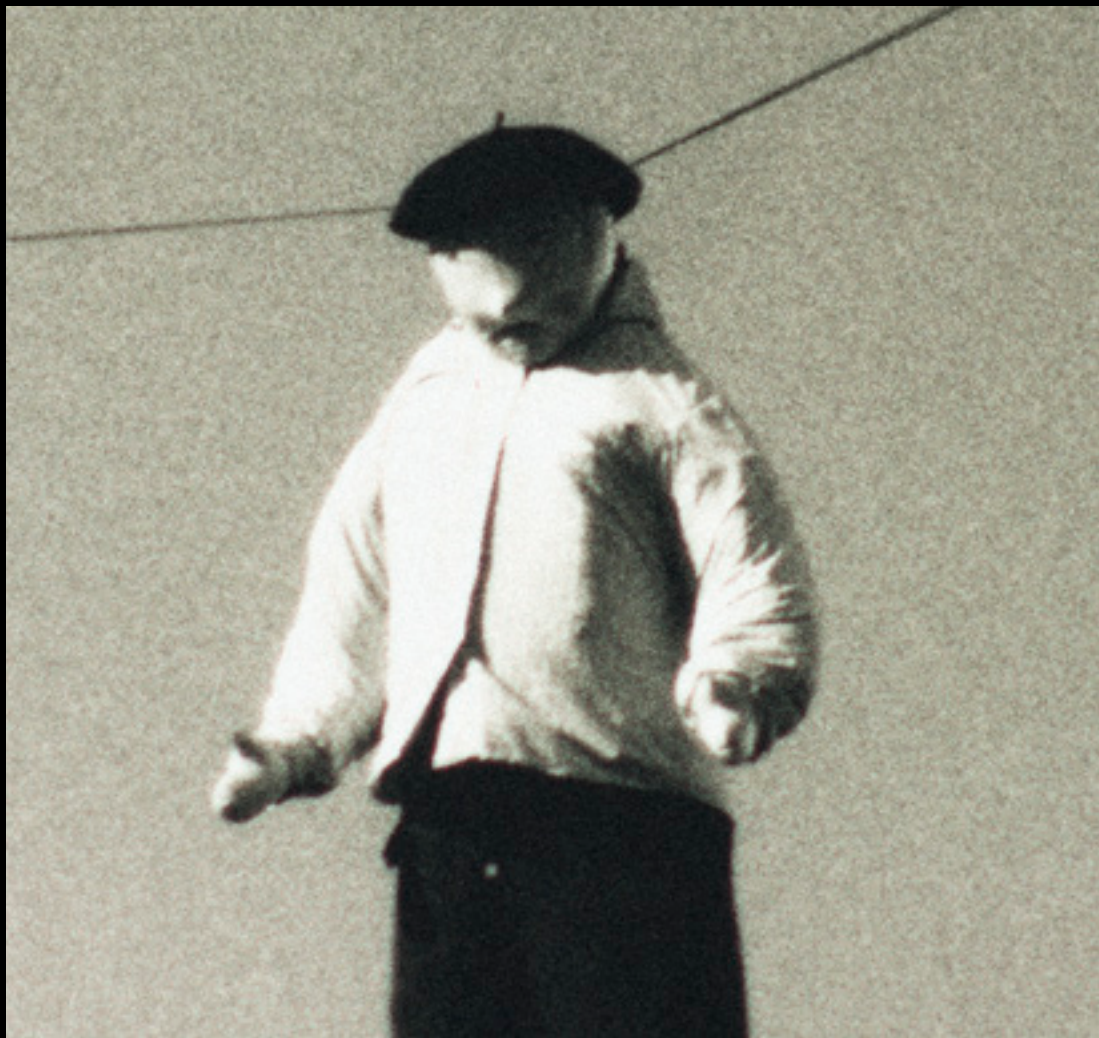
Vive y trabaja en Barcelona / He lives and works in Barcelona

Estudió Bellas Artes en la Universitat de Barcelona (2006) y realizó un ciclo en grabado y estampación en Escola Llotja. Entre sus exposiciones individuales destacan *Hércules en la luna*, Espai Cultural Caja Madrid, Barcelona (2012); *Kakanoures i kitschades*, galería SIS, Sabadell (2015); *Agón*, galería EtHall, Barcelona (2016), y *El misterio de Caviria*, La Capella, Barcelona (2016). Ha participado en numerosas muestras colectivas, entre las cuales se incluyen *Capítulo II. Huidas. La ficción como rigor*, dentro del ciclo «El texto: principios y salidas», Fabra i Coats, Barcelona (2013-2014), o *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo*, MACBA, Barcelona (2016).

Como parte de su práctica artística, ha dirigido en Barcelona el programa educativo de Sant Andreu Contemporani titulado «Fénix» (2013-2016), involucrando a diversos artistas de la ciudad. Ha realizado residencias en Hangar, Barcelona (2011-2012), y en el 18th Street Art Center de Los Ángeles (2017). Así mismo, ha llevado a cabo numerosos proyectos editoriales autogestionados, como *Grapandmopotheper* (2009), y ha organizado eventos performáticos como *Mercury Splash*, junto a David Bestué, en la Fundació Joan Miró (2015), o exposiciones periódicas como *Doméstica*, junto a Ariadna Parreu. En 2010 recibió el Premio Injuve a la Creación y en 2017 el Premio ACCA en la modalidad de proyecto artístico, así como el Premi Ciutat de Barcelona en artes visuales.

Hervàs studied Fine Art at the Universidad de Barcelona and completed an engraving and print-making course at the Escola Llotja (Barcelona). Some of his most important solo shows have been *Hércules en la luna* (Espai Cultural Caja Madrid, Barcelona, 2012), *Kakanoures i kitschades* (Galería SIS, Sabadell, 2015), *Agón* (Galería EtHall, Barcelona, 2016) and *El misterio de Caviria* (La Capella, Barcelona, 2016). He has also participated in numerous group exhibitions, including *Capítulo II. Huidas. La ficción como rigor*, within the cycle *El texto: principios y salidas* (Fabra i Coats, Barcelona, 2013-2014), and *Punk. Sus rastros en el arte contemporáneo* (MACBA, Barcelona, 2016).

As part of his artistic practice, Hervàs directed the "Fénix" educational programme at Sant Andreu Contemporani (Barcelona, 2013-2016), which involved various artists from that city. He has enjoyed residencies at Hangar (Barcelona, 2011-2012) and the 18th Street Art Center (Los Angeles, 2017). He has also been involved in a number of self-publishing projects, such as *Grapandmopotheper* (2009), and has organised performance events like *Mercury Splash*, with David Bestué at Fundació Joan Miró (Barcelona, 2015), and periodic exhibitions such as *Doméstica*, with Ariadna Parreu. In 2010 he received the Injuve Creative Youth Award and in 2017 he won the Catalan Art Critics' Association (ACCA) Award in the Art Project category, as well as the Ciutat de Barcelona Prize for Visual Arts.



Duelo por la España negra [Mourning for Black Spain], 2018. Installation. Video projection and oil paintings on 40 x 58 cm zinc plates

Duelo por la España negra, 2018. Installation. Video projection, paintings in oil on zinc plates, 40 x 58 cm c/u. Dimensions variable

DUELO POR LA ESPAÑA NEGRA

ALEGRE ABATIMIENTO

DELIGHTED DESPONDENCE

Sofie Crabbé

«Buscábamos una diligencia a todo trance con mulas viciadas, dispuestas a rodar por los edificios, a romper los arreos y a matar al mayoral.»

Dario de Regoyos

Pérdida y duelo, melancolía y oscura belleza: estos son los ingredientes de *España negra*, un libro que se podría describir como una guía alternativa para recorrer el norte y el centro de España; desde la costa cantábrica y el País Vasco hasta Madrid. Esta pequeña joya, publicada en 1899, nació de un itinerario realizado en 1888 por dos amigos íntimos: el poeta simbolista belga Émile Verhaeren y el pintor español —y coautor del libro— Dario de Regoyos. Es un singular diálogo artístico entre España y Flandes desarrollado durante el *fin de siècle*. En un momento en el que ambos habían perdido a un progenitor —Verhaeren a su padre y Regoyos a su madre—, iniciaron el viaje como una forma de duelo, para procesar su dolor y crear nuevos recuerdos y obras que surgieran de las profundidades de su alma.

Émile Verhaeren y Dario de Regoyos buscaron pueblos remotos alejados de las rutas turísticas más transitadas y del lado oscuro de la modernidad y el capitalismo. Como se puede leer en la primera frase del libro, «a romper los arreos y a matar al mayoral» —el jinete o el cochero, una metáfora del sistema de control—, se debatían entre las fuerzas del control y la libertad. Captaron su atención los habitantes que visitaban las tabernas y los restaurantes locales, los paisajes, los monasterios, las canciones andaluzas, las religiones y tradiciones como los rituales devotos y las procesiones, los cementerios, los funerales, el truculento «puñidero» de El Escorial y las corridas de toros. Estos temas coinciden a

"We sought at all costs a coach with foul-tempered mules, willing to tear through buildings, break the harnesses and kill the coachman."

Dario de Regoyos

Loss and mourning, melancholy and dark beauty. These are the ingredients of *España negra* [Black Spain], a book that can be described as an alternative guide to wander through northern and central Spain, from the Cantabrian coast and the Basque Country to Madrid. This little jewel, published in 1899, is a child born out of a journey made in 1888 by two close friends, namely Belgian symbolist poet Émile Verhaeren and Spanish painter, and co-author, Dario de Regoyos. It is a rare artistic dialogue between Spain and Flanders during the *fin de siècle*. Both having lost a parent—Verhaeren his father and Regoyos his mother—they started their travels as a way to mourn, to process their pain and create new memories and works that welled up from the depths of their soul.

Verhaeren and Regoyos searched for remote villages far from the beaten, tourist track and the dark side of modernity and capitalism. As we can read in the first sentence of the book, "a romper los arreos y a matar al mayoral", they were struggling between forces of control and freedom. They wanted to break the harnesses ("romper los arreos") and kill the coachman ("matar al mayoral"), which can be read as a metaphor for the control system. Their attention was attracted by inhabitants visiting local taverns and restaurants, as well as by landscapes, monasteries, Andalusian songs, religion and traditions such as devotional rituals and processions, as well as cemeteries, funerals, the gruesome puñidero [rotting cell] at El Escorial and bullfights—all

menudo con su malestar psíquico. El viaje sirvió a Darío de Regoyos como inspiración para crear grabados, dibujos y cuadros puntillistas de lo cotidiano, y a Émile Verhaeren para desarrollar un lenguaje espontáneo, sensible y en cierto modo lúgubre que se plasmaría en sus *Impressions d'artiste* (Impresiones de artista), publicadas en *L'Art Moderne* en 1888.

La artista Lola Lasurt (1983), cuyas obras, principalmente pinturas e instalaciones, giran en torno a los archivos, la historia, las tradiciones y los momentos de tránsito, se enamoró al instante de *España negra*. El nexo entre España y Bélgica es inherente también a su propia vida. Lasurt desarrolló su práctica personal en el Instituto Superior de Bellas Artes de Gante y residió tres años en esta ciudad a la vez histórica y moderna. Antes de su estancia en Bélgica, ya estaba familiarizada con pintores y artistas plásticos flamencos como Frans Masereel, Théo van Rysselberghe y Léon Spilliaert, así como con movimientos artísticos de finales del siglo XIX, entre ellos, el simbolismo y el romanticismo.

La búsqueda y los sentimientos abordados por Verhaeren y Regoyos en *España negra* animaron a Lasurt a reproducir el mismo itinerario y visitar las pequeñas ciudades y los pueblos que ellos recorrieron a lo largo de un período de tiempo idéntico, un mes y medio. Como parte de su tesis en el Royal College of Art de Londres, y tras ser seleccionada en el certamen Generación 2018 en España, fue tras las huellas de Verhaeren y Regoyos.

Identificándose con los dos artistas por medio de un pensamiento romántico, Lola Lasurt recrea intuitivamente el viaje como una analogía contemporánea. Da al proyecto el nombre de *Duelo por la España negra* y documenta su investigación independiente por medio de siete películas y siete cuadros combinados en un friso pictórico. Su interés por la historia y la historiografía se centra tanto en el contenido como en los medios empleados. Su obra recupera técnicas y materiales que han quedado en el olvido. En *Duelo por la España negra* trabaja con una película de Super 8 en blanco y negro. Además, incorpora el estilo puntillista al óleo

que caracteriza los cuadros de Regoyos. Esta arqueología de las

subjects that often concurred with their emotional discomfort. The journey inspired Regoyos to produce pointillist paintings, drawings and etchings of the everyday, and led Verhaeren to a spontaneous, sensible, somehow lugubrious language that came together in his "Impressions d'artiste" [Artist impressions], published in L'Art moderne [Modern Art] in 1888.

Upcoming Spanish artist Lola Lasurt (b. 1983), whose works—mainly paintings and installations—deal with archives, history, traditions and moments of transit, immediately fell in love with España negra, as the link between Spain and Belgium is inherent in her life. Having developed an individual practice at the Higher Institute for Fine Arts in Ghent (Belgium), a historical and modern city where she lived three years, before her Belgian residence she was already familiar with Flemish painters and graphic artists such as Frans Masereel, Théo van Rysselberghe and Léon Spilliaert, as well as with late nineteenth-century art movements like symbolism and romanticism.

The search and the sentiments touched by Verhaeren and Regoyos in España negra inspired Lasurt to follow their steps and undertake the same one-and-a-half month journey, visiting the pagan villages and small cities Verhaeren and Regoyos passed through, as part of her dissertation at the Royal College of Art in London, with the aid of the Spanish Generación 2018 award.

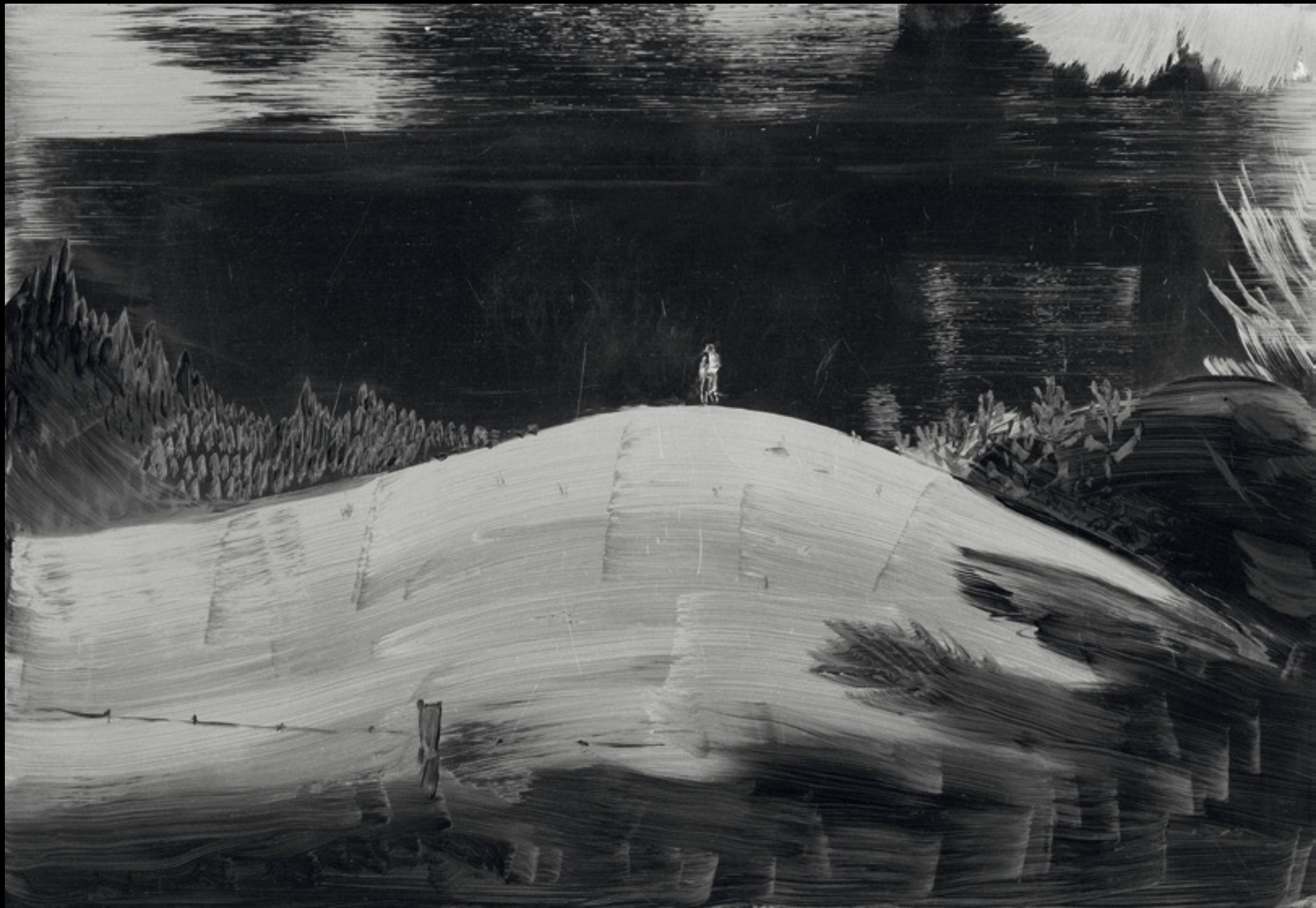
Romantically identifying herself with both artists, Lola Lasurt intuitively recreates the voyage as a contemporary analogy. She calls the project Duelo por la España negra [Mourning for Black Spain] and documents her independent research through seven projections and seven paintings combined in a pictorial frieze. Her interest in history and historiography centres both in the content and the chosen media. Her work revives techniques and materials that have been obscured, as is the case in Duelo por la España negra, where she works with black-and-white Super-8 film and appropriates a pointillist style in oil paint that is reminiscent of Regoyos' paintings. This media-archeology enables her to reach closer to the character of her researched object, and the chemical processing and the visceral patina of the black-and-white Super-8 film

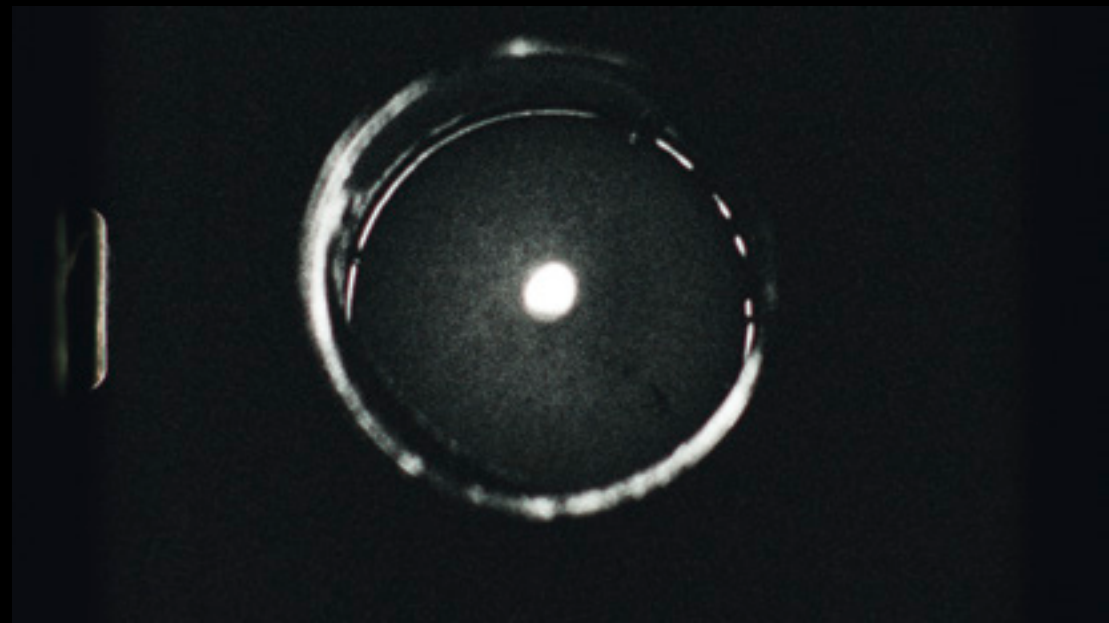
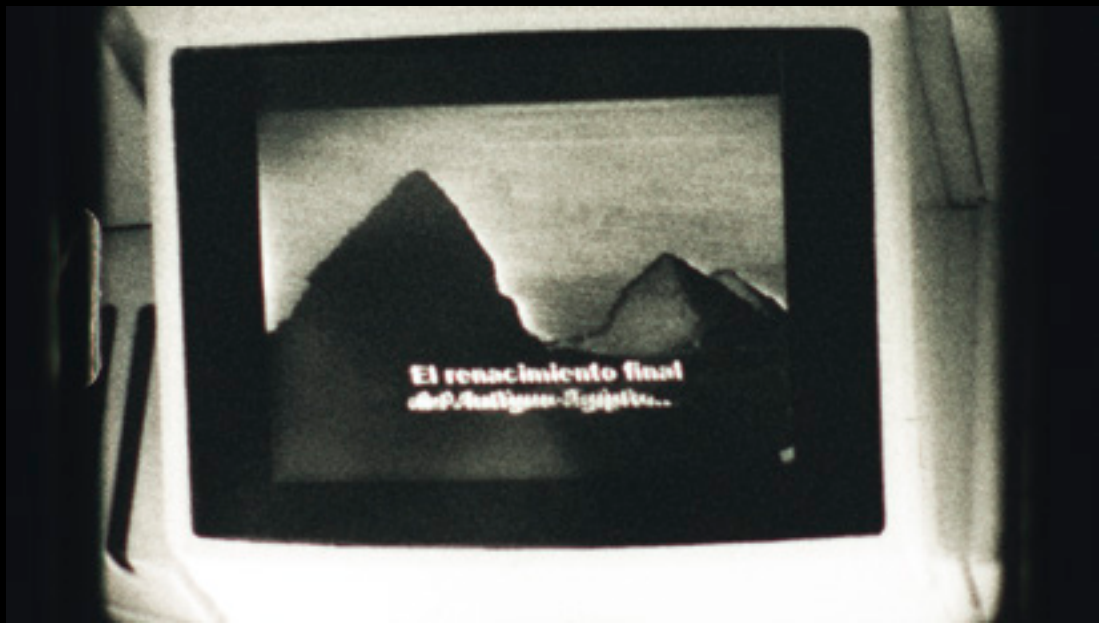
técnicas le permite acercarse al carácter del objeto de su investigación. El procesamiento químico y la pátina visceral de la película de Super 8 en blanco y negro, sumados a los cuadros puntillistas, generan una conmovedora imagen cargada de nostalgia contemporánea.

La obra se percibe como un viaje por el camino de la memoria impulsado por las ansias de descubrir mundo, un anhelo melancólico y un sentimiento amoroso que nunca se separa de la idea de la muerte. Es una exploración de inquietantes sombras psíquicas mediante la recreación y el psicoanálisis, una búsqueda nostálgica de generaciones pasadas que escarba en las pérdidas y los traumas personales y colectivos para dar voz a los procesos de duelo. Transmite así un aura de misterio y un alegre abatimiento, junto a una inexplicable tristeza y una belleza indómita.

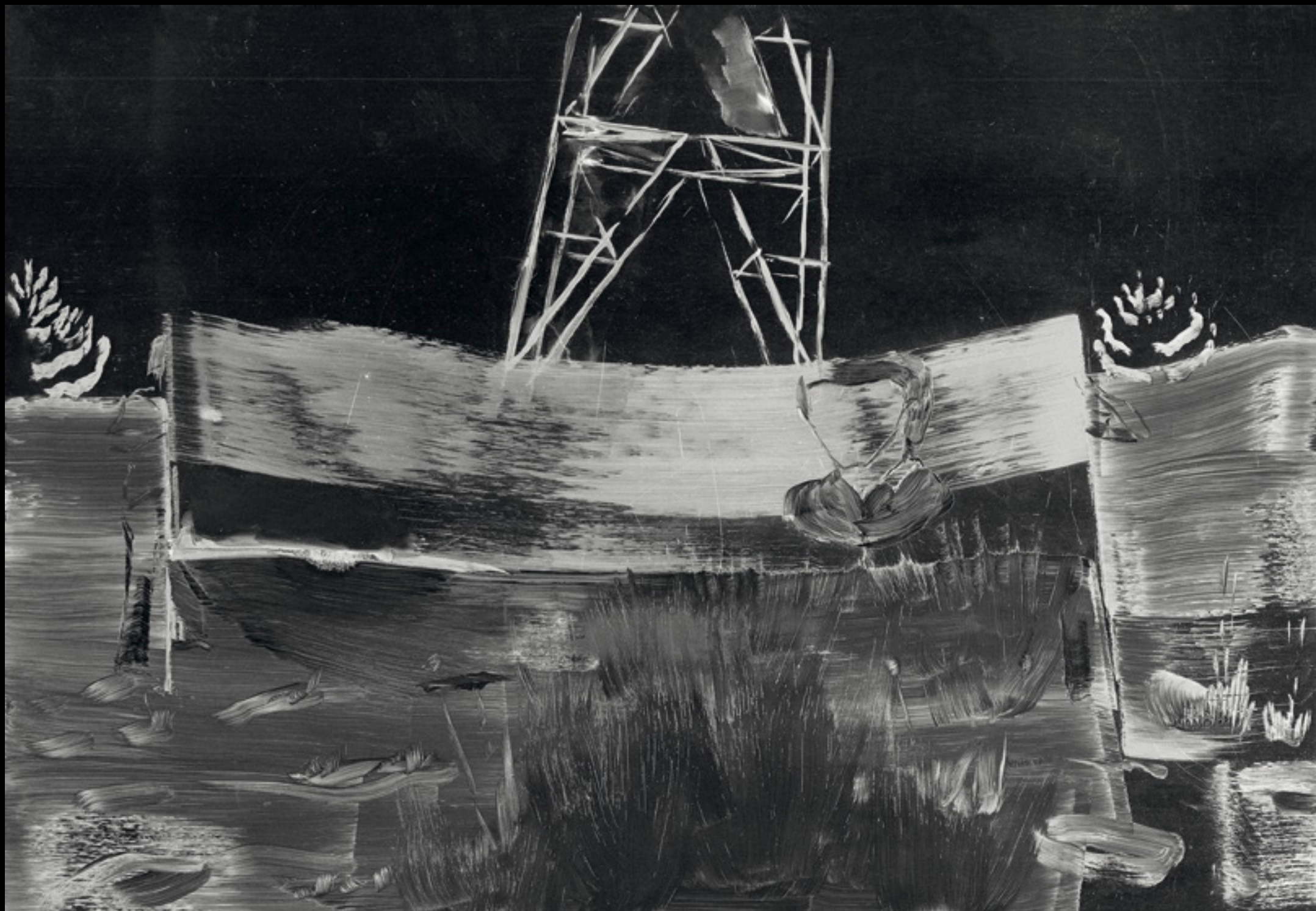
and the pointillist paintings provide a moving image full of contemporary nostalgia.

Lasurt's work reads as a trip down memory lane driven by a wanderlust, a melancholic longing and an amorous feeling that is always linked to the idea of death. It is an exploration of psychic, haunting shadows through re-enactment and psychoanalysis—a nostalgic quest of previous generations that digs into personal and collective losses and traumas, giving expression to mourning processes. As such, it carries delighted despondence and mystique, as well as unexplainable sadness and untamed beauty.



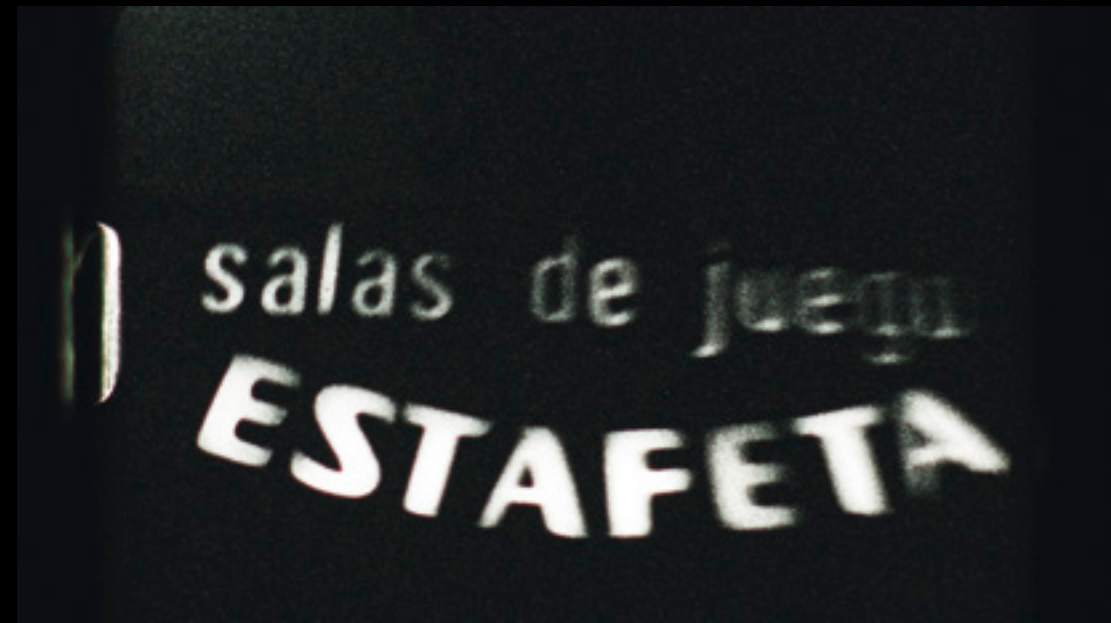


Duelo por la España negra, 2018
 Telecine / película Super 8
Duelo por la España negra [Mourning for Black Spain], 2018
 Telecine / Super-8 film

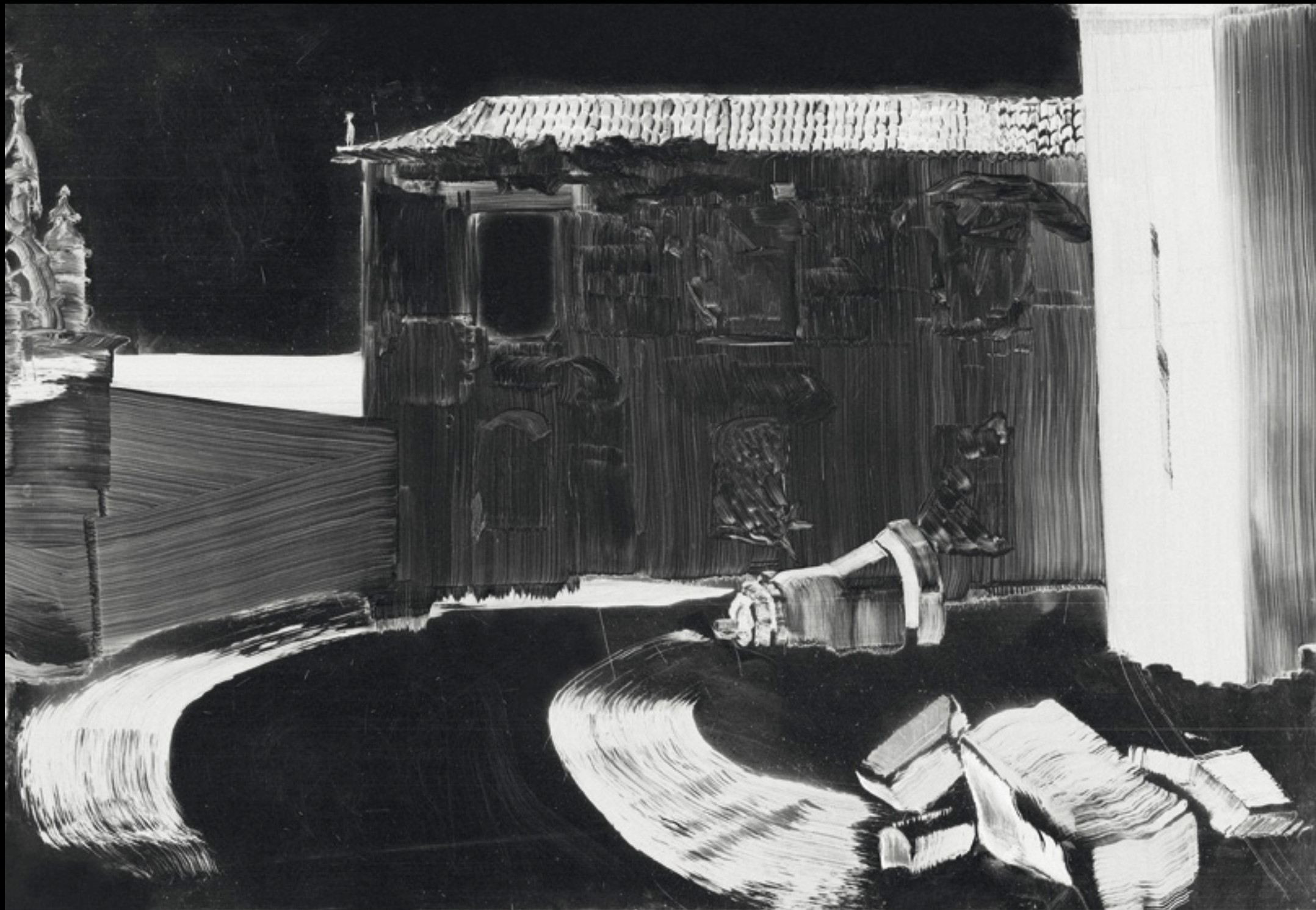


Duelo por la España negra, 2018
Pintura al óleo sobre plancha de zinc escaneada, 40 × 58 cm

Duelo por la España negra [Mourning for Black Spain], 2018
Oil on scanned zinc plate, 40 × 58 cm



Duelo por la España negra, 2018
 Telecine / película Super 8
Duelo por la España negra [Mourning for Black Spain], 2018
 Telecine / Super-8 film





Lola Lasurt Barcelona, 1983

Vive y trabaja entre Barcelona y Londres / *She lives and works in Barcelona and London*

Ha sido artista residente en HISK, Gante; La Ene, Buenos Aires; Greatmore Art Studios, Ciudad del Cabo; Kunsthuis SYB, Frisia, Países Bajos, y Hangar, Barcelona. En 2015 fue nominada al Young Belgian Art Prize promovido por Bozar, Bruselas, y en 2016 obtuvo el Premi Miquel Casablanques en la modalidad de proyecto.

Entre sus exposiciones individuales destacan *Donació*, dentro del programa «Composiciones», comisariado por Latitudes, Barcelona Gallery Weekend, 2016; *Promenade*, 105 Besme, Bruselas, 2015; *Exercici de ritme*, Galeria Joan Prats, Barcelona, 2015; *Doble autorización*, Espai 13, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2014; *Amnesias*, Espai2, Sala Moncunill, Tarrassa, 2012, y *El Gegant Menhir*, Museu Abelló, Mollet del Vallès, 2011. Ha participado asimismo en muestras colectivas entre las que hay que señalar *La historia se repite más de dos veces*, Sant Andreu Contemporani, Barcelona, 2016; *Surprise*, Netwerk, Aalst (Bélgica), 2016; *Write of Spring*, Het Paviljoen, Gante, 2014; *Los inmutables*, DAFO, Lérida, 2012; *Learn and Teach*, Greatmore Art Studios, Ciudad del Cabo, 2012; *La gran aventura*, Can Felipa, Barcelona, 2012, o *Projectes deslocalitzats*, Sala d'Art Jove, Generalitat de Catalunya, 2008.

Licenciada en Bellas Artes por la Universitat de Barcelona, con una beca Erasmus a Perugia (Italia), obtuvo un posgrado en Estética por la Universitat Autònoma de Barcelona y el Máster en ProdArt de la UB. Es miembro del Colectivo Leland Palmer desde 2007 y actualmente forma parte del programa de investigación artística del Royal College of Art en Londres. Su obra, en la que analiza paradigmas de cambio en relación a lo social, lo político y dentro del mundo del arte, está representada por la Galeria Joan Prats de Barcelona.

After earning her BFA from the Universitat de Barcelona with an Erasmus scholarship to study abroad in Perugia, Italy, Lasurt completed a graduate degree in Aesthetics and an MA in Artistic Production at the Universitat Autònoma de Barcelona. Her work analyses paradigm shifts in society, politics and the art world, and she is represented by Galeria Joan Prats of Barcelona.

Lasurt has been an artist-in-residence at HISK (Ghent, Belgium); La Ene (Buenos Aires); Greatmore Art Studios (Cape Town, South Africa); Kunsthuis SYB (Friesland, Netherlands); and Hangar (Barcelona). In 2015 she was nominated for the Young Belgian Art Prize organised by BOZAR (Brussels) and in 2016 she won the Miquel Casablanques Prize in the Project category. She has been a member of the Leland Palmer collective since 2007 and is currently part of the Fine Art Research Programme at the Royal College of Art (London).

Her major solo shows include Donació, part of the "Composiciones" programme curated by Latitudes (Barcelona Gallery Weekend, 2016); Promenade (105 Besme, Brussels, 2015); Exercici de ritme (Galeria Joan Prats, Barcelona, 2015), Doble autorización (Espai 13, Fundació Joan Miró, Barcelona, 2014); Amnesias (Espai2, Sala Muncunill, Terrassa, Spain, 2012); and El Gegant Menhir (Museu Abelló, Mollet del Vallès, Spain, 2011). She has also participated in group exhibitions such as La historia se repite más de dos veces (Sant Andreu Contemporani, Barcelona, 2016); Surprise (Netwerk, Aalst, Belgium, 2016); Write of Spring (Het Paviljoen, Ghent, Belgium, 2014); Los inmutables (DAFO, Lérida, Spain, 2012); Learn and Teach (Greatmore Art Studios, Cape Town, 2012); La gran aventura (Can Felipa, Barcelona, 2012); and Projectes deslocalitzats (Sala d'Art Jove, Regional Government of Catalonia, Barcelona, 2008).

Duelo por la España negra, 2018

Telecine / película Super 8

Duelo por la España negra [Mourning for Black Spain], 2018

Telecine / Super-8 film



Dark Matter, 2018. Installation. Carved newspapers, gold, oil, coal, photograph, minerals, archive material. Dimensions variable

Dark Matter, 2018. Instalación. Periódicos tallados, oro, petróleo, carbón, fotografía, minerales, material de archivo. Dimensiones variables

Blanca de la Torre

Lucy Lippard cuenta que Ansel Adams, ante el comentario por el que Cartier Bresson le acusaba de estar retratando piedras mientras el mundo se caía a pedazos, se defendió con la sentencia de que una roca podía tener más significación social que una cola de desempleados¹.

Elena Lavellés demuestra que un simple material puede hablar sobre racismo ambiental, deuda ecológica, imperialismo corporativo y resiliencia, y especialmente sobre la importancia de descolonizar no solo la historia, sino nuestro concepto de naturaleza y la construcción que hemos hecho de esta.

Su proyecto *Dark Matter* se desarrolla en torno a las políticas de extracción de recursos naturales ligados a sus lógicas de poder y explotación transnacional, a los movimientos de resistencia social y los desplazamientos asociados a los mismos. Para ello, la artista se centra en tres tipologías de «oro negro» y sus sendas zonas geográficas: el metal precioso de la ciudad brasileña de Ouro Preto, el petróleo de la corporación mexicana del mismo nombre, «Oro Negro», y el carbón de las minas de Powder River Basin, en el estado de Wyoming, Estados Unidos.

La obra se formaliza como una gran instalación-archivo de mapas cognitivos, documentación, materiales y objetos que cartografían un tapiz *warburgiano* de caracteres, zonas geográficas y periodos históricos. Se visibilizan así las complejas relaciones de opresión que subyacen a la explotación del medioambiente y la interseccionalidad entre este y los ámbitos de lo social, lo económico y lo político. Unas relaciones basadas en el dominio sobre la naturaleza que han dado como consecuencia el mal llamado «Antropoceno», un término generalizador y que elude la intrincada red de implicaciones coloniales, ecológicas y políticas del

Lucy R. Lippard recounts that Ansel Adams—in response to Cartier-Bresson's accusation that he was photographing rocks while the world was falling to pieces—argued that a rock could be more socially significant than a line of unemployed people.¹

Elena Lavellés proves that a simple material can talk about environmental racism, ecological debt, corporate imperialism, resilience and, especially, the importance of decolonising, not just history but also our concept of nature and the construction we have made of it.

Her project Dark Matter revolves around policies of extraction of natural resources linked to the logic of power and transnational exploitation, as well as social resistance movements and their associated displacements. The artist has chosen to focus on three types of "black gold" and their respective geographical areas: the precious metal of the Brazilian city of Ouro Preto; the oil of the Mexican corporation that goes by the same name in Spanish, "Oro Negro"; and the coal from the Powder River Basin mines in the state of Wyoming.

The work is formalised as a large installation/archive of cognitive maps, documents, materials and objects that weave a Warburgian tapestry of characters, geographical zones and historical periods. In this way, the complex relations of oppression underlying environmental exploitation and its intersection with the social, economic and political spheres are made visible. Relations based on the domination of nature that have given rise to the misnamed "Anthropocene", a generalising term that ignores the intricate web of colonial, ecological and political implications of the planet's environmental deterioration. The "Capitalocene", a term adopted by thinkers such as Donna J. Haraway, Andreas Malm and Jason Moore,² is a more accurate name for this era of capitalism.

deterioro ecológico del planeta. En su lugar, el «Capitaloceno», término utilizado por algunos pensadores como Donna Haraway, Andreas Malm y Jason Moore², puntualiza más acertadamente este concepto como la era del capitalismo.

Tampoco están equivocados Peter Sloterdijk al sugerir el empleo de «Euroceno» o «Technoceno iniciado por los europeos»³, o Nicholas Mirzoeff al proponer la expresión «White Supremacy Scene»⁴.

Lavellés evidencia la relación entre el flujo de recursos naturales no renovables y las oleadas de desplazamientos ocasionados por ello, encuadrándose en el tipo de trabajos que tienen que ver con el llamado «Land Use» o «Usos del territorio». El proyecto está muy en la línea de los que se vienen desarrollando en la pasada década desde el CLUI (Center for Land Use Interpretation), piedra angular para este tipo de prácticas que entienden el paisaje como inscripción cultural que puede leerse para comprender mejor quiénes somos y qué estamos haciendo. Dentro de esta tónica encajaría el tipo de obras a las que Lucy Lippard atribuye un potencial reconstructivo, detonador de la conciencia de la tierra, el uso del territorio, la historia y la cultura del lugar⁵. Al igual que Lavellés con su obra, Lippard nos recuerda que el paisaje local es un reflejo de una problemática global y que la suposición de una dicotomía entre lo local y lo global ignora el hecho de que lo global no es más que la suma de muchos «locales»⁶.

El primer eje de la investigación nos traslada al periodo colonial y la ciudad de Ouro Preto, en el estado de Minas Gerais, Brasil, de donde es originario el preciado mineral conocido como oro negro.

Uno de los protagonistas de este apartado es Chico Rei, monarca congoleño apresado por traficantes de esclavos portugueses y enviado a Brasil en 1740 en el buque negrero Madalena. De su familia, solo su hijo y él sobrevivirían al viaje y serían llevados junto al resto de los esclavos a la mina de la Encardideira, en Vila Rica. Gracias al oro que iba escondiendo, Chico Rei logra comprar su libertad y la de su hijo, así como la propia mina, con cuyos beneficios irá adquiriendo la libertad del resto

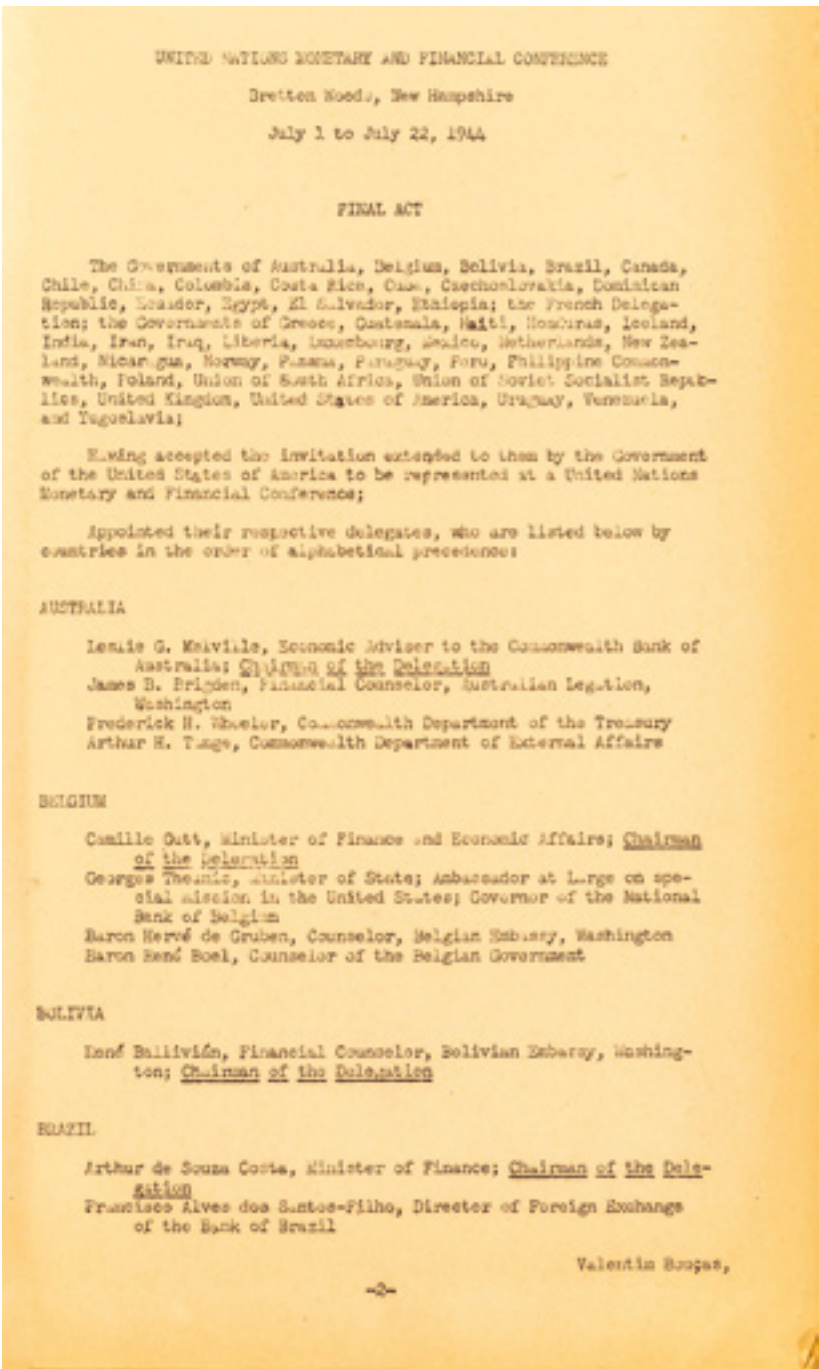
However, Peter Sloterdijk was not wrong when he suggested that we call it the “Eurocene” or “Technocene initiated by Europeans”,³ nor was Nicholas Mirzoeff mistaken when he proposed the expression “White Supremacy Scene”.⁴

Lavellés exposes the connection between the flow of non-renewable natural resources and the waves of displacement it generates, situating her project in the category of works that address the concept of land use. It is closely related to the work that the CLUI (Center for Land Use Interpretation) has been developing over the last decade, a cornerstone for practices that view the landscape as a cultural inscription that can be read to gain a better understanding of who we are and what we are doing. Such practices represent the type of art to which Lippard attributes a reconstructive potential: art that “raises consciousness on the land, about land use, history, and local culture and place”.⁵ As Lavellés does with her work, Lippard reminds us that the local landscape is the reflection of a global problem, and that “the assumption of a dichotomy between local and global ignores the fact that the global is simply the sum of many locals”.⁶

Lavellés' first line of research takes us back to the colonial period and the city of Ouro Preto, in the Brazilian state of Minas Gerais, where the precious mineral known as black gold is originally from.

One of the main characters in this chapter is Chico Rei, a Congolese monarch who was captured by Portuguese slavers and sent to Brazil in 1740 aboard the slave ship Madalena. Rei and his son were the only members of his family to survive the trip. In Brazil, they were taken along with the rest of the slaves to the mine of La Encardideira, in Vila Rica, where Rei accumulated a secret stash of gold and eventually bought his freedom and that of his son, as well as the mine itself. With the profits he freed the rest of the slaves, and eventually became king of Ouro Preto, the former Vila Rica.

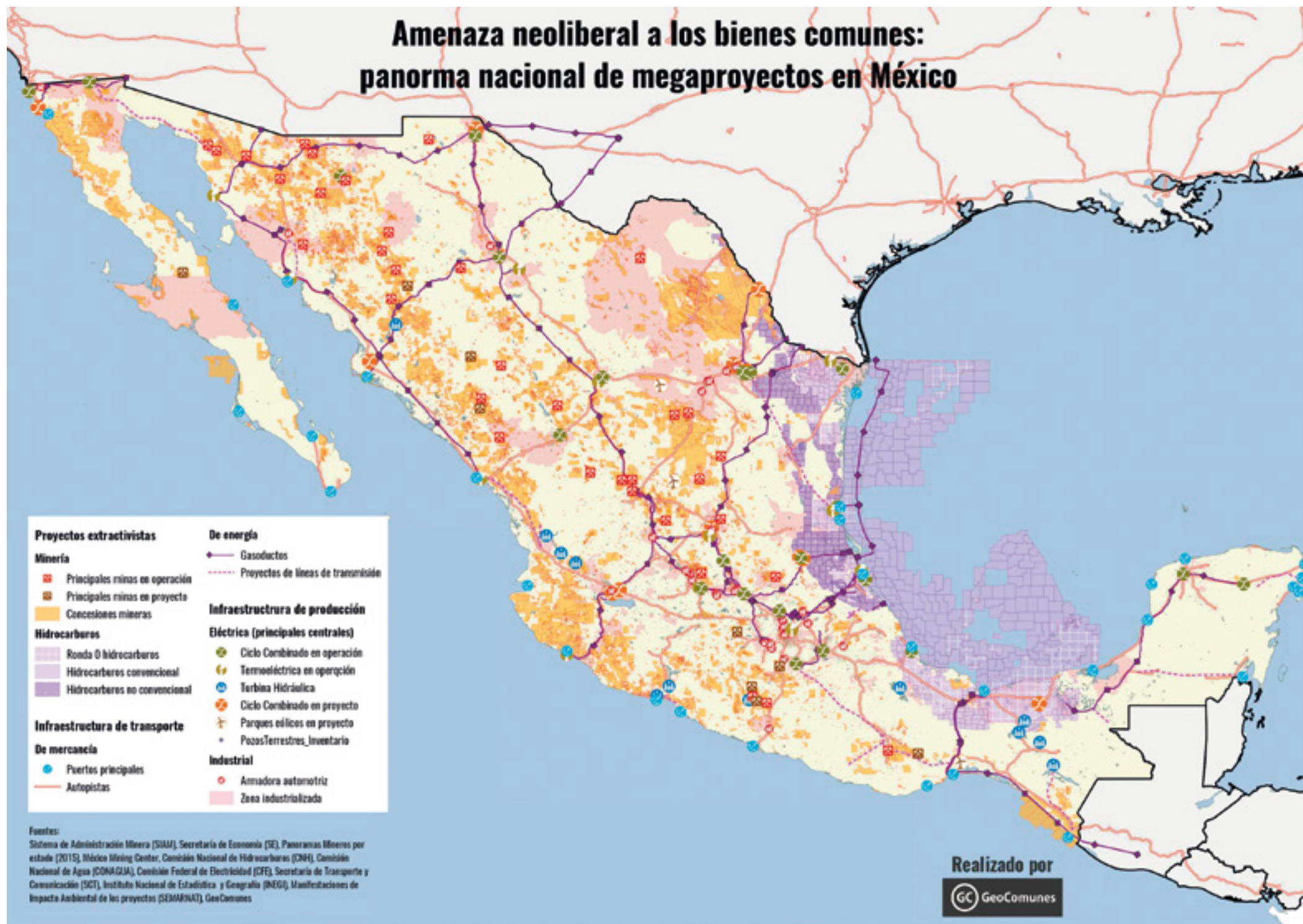
In 1720 that same city witnessed the Vila Rica Revolt and its brutal repression by Governor João de Almeida Portugal, which culminated in the execution of the rebel leader Felipe dos Santos. That uprising is considered one of the antecedents to the subsequent Brazilian independence movement known as Inconfidência



United Nations Monetary and Financial Conference, Final Act. Bretton Woods, New Hampshire. July 1 to July 22, 1944. Fondo Monetario Internacional, Washington D. C., EE. UU., 2017.

Fotografía digital de la copia original United Nations Monetary and Financial Conference, Final Act. Bretton Woods, New Hampshire. July 1 to July 22, 1944. International Monetary Fund, Washington, D.C., USA, 2017. Digital photograph of the original copy

Amenaza neoliberal a los bienes comunes: panorama nacional de megaproyectos en México



de los esclavos, hasta convertirse finalmente en monarca de Ouro Preto, antigua Vila Rica.

Es en esta misma ciudad donde en 1720 tuvo lugar la Revuelta de Vila Rica, que sufrió una enérgica represión por parte del gobernador João de Almeida Portugal, la cual culminaría con la ejecución del líder principal, Filipe dos Santos. Se considera a este uno de los precursores del posterior movimiento llamado Inconfidência Mineira (1789), a favor de la independencia de Brasil, que también surge en Minas Gerais y cuyo cabecilla, conocido como Tiradentes, será ejecutado en Río de Janeiro.

Estos son algunos de los personajes que tienen cabida en la obra de Lavellés, ilustrando algunos capítulos de la fiebre del oro brasileña que se desarrollará durante todo el siglo XVIII, hasta el agotamiento de las minas en el siglo siguiente.

El preciado mineral originó un gran flujo migratorio desde diferentes puntos de Brasil y Portugal. Además, durante la época colonial se estima que llegaron a Brasil más de 4,5 millones de esclavos procedentes de África —un 40 por ciento de todos los que fueron al llamado Nuevo Mundo—. De hecho, en la ciudad de Ouro Preto, la población de esclavos africanos era incluso mucho mayor que la de los ciudadanos.

Razmig Keucheyan señala la plantación esclavista como el ecosistema en el que se muestra claramente el carácter indisolublemente mezclado de la raza y la naturaleza, y una de las matrices de la civilización industrial. Para desarrollar su arqueología del racismo ambiental, se remonta a Marx, quien en *Miseria de la filosofía* ya apuntaba cómo la esclavitud directa es el pivote de nuestra industrialización contemporánea, siendo el sistema esclavista el que valorizó las colonias, y estas, a su vez, las que crearon el comercio mundial, condición *sine qua non* de la industria mecanizada a gran escala⁷.

El segundo modelo que compone *Dark Matter* es el petróleo, a través de la empresa mexicana de servicios de perforación llamada Oro Negro, especializada en proveer a compañías petroleras de las infraestructuras necesarias. Sus plataformas y equipamientos se producen en Singapur, el mayor puerto internacional. Quien

Mineira (1789), which also originated in Minas Gerais and whose ringleader, a man known as Tiradentes, was executed in Rio de Janeiro.

These are just some of the characters that appear in Lavellés' work illustrating certain episodes of the Brazilian gold rush, which lasted throughout the 1700s, until the mines were depleted in the following century.

The precious metal drew waves of migrants from across Brazil and Portugal. Additionally, during the colonial period an estimated 4.5 million African slaves were brought to Brazil—forty percent of all those who came to the so-called New World. In fact, in the city of Ouro Preto African slaves far outnumbered free citizens.

Razmig Keucheyan identifies the slave plantation as an ecosystem that clearly illustrates the inextricable link between race and nature, and as one of the matrices of industrial civilization. In order to develop his archaeology of environmental racism, Keucheyan turns to Marx, who, in his Poverty of Philosophy, pointed out that direct slavery is the axis of contemporary industrialisation: "It is slavery that gave the colonies their value, it is the colonies that created world trade, and it is world trade that is the precondition of large-scale [mechanised] industry".⁷

The second model in Dark Matter is oil, represented by Oro Negro, the Mexican drilling corporation that specialises in supplying oil companies with the infrastructures they need. Their rigs and equipment are manufactured in Singapore, the largest international port. Oro Negro's biggest client is the petroleum giant Pemex, which is also targeted in Lavellés' investigation.

Pemex's largest crude oil extraction operation is located in the Gulf of Mexico. The resulting degradation is plain to see, not only in nature and the landscape but also in the displacement of indigenous communities and the destruction of traditional ways of life and resources. This reminds us that while environmentalism is a matter of wellbeing in the northern hemisphere, in the so-called Global South it is a question of survival.

For this part of her project, Lavellés contacted activists groups such as GeoComunes, which helps people and communities to defend shared assets by making conflict-analysis maps that reinforce collective organisation.







hace mayor uso de Oro Negro es el gigante petrolero Pemex, a quien Lavellés también apunta en su investigación.

La mayor extracción de crudo se localiza en la zona del golfo de México y la degradación que conlleva es más que evidente, no solo respecto a la propia naturaleza y el paisaje, sino también en lo relativo al desplazamiento de comunidades indígenas, la destrucción de formas de vida y recursos. Este punto nos recuerda que el ecologismo en el Norte es más bien una cuestión de bienestar, mientras en el llamado Sur Global lo es de supervivencia.

Para esta sección, la artista está en contacto con activistas como GeoComunes, que trabajan acompañando a pueblos y comunidades en defensa de los bienes generales, a partir de la producción de mapas que analizan los conflictos con el fin de fortalecer la organización colectiva.

Por último, Lavellés nos sitúa en la región de minas de Powder River Basin, la mayor fuente minera de Estados Unidos. El carbón ha sido recientemente reimpulsado por Donald Trump en su plan de recuperación de las industrias que habían sido cerradas por Obama como parte de su Clean Power Plan [Plan de Energía Limpia], lo cual amenaza la seguridad medioambiental global al retirarse Estados Unidos de los acuerdos adoptados en la COP21, la Cumbre de París.

En esta ocasión, la artista también da voz a los partidarios de la corporación, que se dejan llevar por beneficios a corto plazo como el empleo o el crecimiento económico, sin considerar el alto precio a pagar, como la contaminación por CO2, enfermedades diversas, reducción de acuíferos, destrucción de recursos naturales, etc.

Para Naomi Klein, el carbón fue la tinta negra con la que se escribió la historia del capitalismo moderno. El hecho de que formemos parte de sociedades industriales o postindustriales significa que vivimos aún dentro de una historia cuyos renglones se han escrito con carbón⁸.

Lavellés subraya en este capítulo otra de las grandes amenazas para el medioambiente global: el proyecto Pacific North West. A causa de la bajada en

Finally, Lavellés transports us to the Powder River Basin, home to the most productive mines in the United States. Coal recently got its second wind from Donald Trump and his declared intention of reinstating industries that Obama shut down as part of his Clean Power Plan. This poses a threat to global environmental safety, as the United States has broken the commitments it made at the 2015 Paris Climate Change Conference, or COP21.

In this case, the artist lets us hear the voices of the corporation's supporters, who are seduced by short-term benefits, such as employment or economic growth, and fail to consider the high costs: CO2 pollution, assorted illnesses, the depletion of aquifers, the destruction of natural resources, etc.

In Naomi Klein's words, "coal was the black ink in which the story of modern capitalism was written. [...] If we are part of industrial or post-industrial societies, we are still living inside the story written in coal".⁸

In this chapter, Lavellés highlights another major threat to the global environment: the Pacific Northwest project. Given the drop in the American demand for coal, the industry's focus has shifted to exporting this resource to Asian markets, transporting it by rail—like petroleum—from the Powder River Basin in Wyoming and Montana to the deep-water harbours of Oregon and Washington State. The environmental impact of this move is disastrous for the planet—it obviously has a high carbon footprint and contributes to global warming and ocean acidification—and for the local community, with especially dire consequences for the fishing industry, and will contaminate land and water along its path with coal dust emissions loaded with toxins, such as mercury and arsenic. We are talking about a project whose potential impact is even greater than that of the controversial Keystone XL pipeline.

Another consequence is the destruction of habitats that are home to both animals (such as the bison that range across these lands) and humans, including native Cheyenne, Crow and Lakota, who have been forced to move in what constitutes a new episode of environmental racism. As Keucheyan notes, "the colour of ecology is not green, but White". The sociologist reminds us that blacks are not the only victims

la demanda de carbón en América, el punto de mira se centra en la exportación de este recurso a mercados asiáticos, que se realiza mediante transporte en tren —al igual que el petróleo— desde Powder River Basin en Wyoming y Montana a través de los puertos de aguas profundas de Washington y Oregón. El coste medioambiental es catastrófico, tanto a nivel global, por la evidente huella de carbono y contribución al calentamiento global y acidificación de los océanos, como local, con especial impacto en la industria pesquera y la contaminación de todos los lugares del trayecto a causa de las emisiones del polvo de carbón, cargado de tóxicos como mercurio y arsénico. Estamos hablando de secuelas que podrían ser incluso más significativas que las del polémico oleoducto Keystone XL.

Las consecuencias también incluyen la extinción del hábitat de animales humanos y no humanos, como el bisonte que poblaba estos terrenos y los nativos cheyene, crow y lakota, que fueron forzados a desplazarse, abriendo otro capítulo más del llamado racismo ambiental. Y es que, como señala Keucheyan, el color de la ecología no es el verde, sino el blanco⁹. El sociólogo señala que los negros no son las únicas víctimas de este tipo de racismo, sino que los amerindios sufren uno específico, cuya genealogía se remonta a 1830, fecha en que el congreso estadounidense vota el Indian Removal Act [Ley de Traslado Forzoso de los Indios], que ordena la deportación de los amerindios de sus tierras de origen hacia el oeste, más allá del río Misisipi.

Es precisamente Estados Unidos uno de los epicentros de los llamados «movimientos de justicia ambiental», que ponen en relación el medioambiente y lo social —clase, género, raza—, y entre los cuales destaca el conocido como NIMBY (Not in my Backyard [no en mi jardín]), surgido en oposición a la tendencia de mantener a la gente pobre y de color en lugares contaminados por desechos nucleares y otro tipo de sustancias tóxicas. El movimiento se ha convertido en un referente de resistencia a la destrucción del medioambiente que se produce supuestamente en aras del denominado progreso.

El concepto de racismo ambiental subyace, de esta forma, en los tres apartados

of this form of racism: "Native Americans are the object of a specific environmental racism" whose genealogy can be traced back to 1830, when "the US Congress passed the Indian Removal Act, ordering the deportation of the Native Americans from their lands of origin towards the West, beyond the Mississippi".⁹

Today, the United States is one of the epicentres of the "environmental justice movements" that establish a link between the environment and social factors such as class, gender or ethnicity. One of the best-known examples is NIMBY (Not in My Backyard), a movement that emerged in reaction to the practice of keeping poor people and ethnic minorities in places contaminated by nuclear waste and other toxic substances. This movement has become a model of resistance against the environmental havoc ostensibly wreaked in the name of progress.

The idea of environmental racism underpins each of the three sections of Dark Matter. Lavellés draws attention to the forced displacement and cultural annihilation of communities—Native Americans in Mexico and the US, and people of African descent in the case of the Ouro Preto slaves—giving voice to the victims of what David Harvey calls "accumulation by dispossession".¹⁰

The landscape is also altered by these resource exploitation processes. Like Ansel Adams and his rocks, Lavellés uses materials to talk about the production of space, which Henri Lefebvre claimed had been transformed under capitalism into a product of social relations and processes.¹¹

Lavellés establishes an important connection between the mechanisms of corporate capitalism and the social movements that emerged parallel to them, reminding us that most modes of direct action and resistance originated in the Global South and are closely linked to environmental conflicts and their ramifications of cultural annihilation and "slow violence".¹²

Art must play a leading role in the campaign to decolonise and challenge the anthropocentric point of view implicit in notions like our concept of "natural resources", which put nature in the position of a passive provider that serves human needs. According to T.J. Demos, the most compelling current artistic models "join the aesthetic

de *Dark Matter*. Lavellés señala el desplazamiento forzoso y la aniquilación cultural de las comunidades —indígenas en los casos de México y Estados Unidos, y de ascendencia africana en los esclavos de Ouro Preto—, dando voz así a algunas de las víctimas de lo que David Harvey ha llamado «acumulación por desposesión»¹⁰.

También el paisaje se ve modificado en función de los procesos de explotación de recursos. Del mismo modo que la roca de Ansel Adams, Lavellés habla, a través de los materiales, de la producción del espacio, aquel que Henri Lefebvre señalaba como transformado bajo el capitalismo en un producto de los procesos y las relaciones sociales¹¹.

Es importante la vinculación que la artista establece entre los mecanismos propios del capitalismo corporativo y los movimientos sociales que emergieron de modo paralelo, recordándonos que la mayoría de los modos de resistencia y acción directa tienen sus orígenes en el llamado Sur Global y están íntimamente relacionados con conflictos ecológicos asociados a ellos y con sus implicaciones de aniquilación cultural y «violencia lenta»¹².

El arte debe jugar un papel importante en descolonizar y cuestionar el punto de vista antropocéntrico implícito en nociones como la de «recursos naturales», que coloca a la naturaleza en la situación de proveedora pasiva para satisfacer las necesidades humanas. Para T. J. Demos, los modelos artísticos más persuasivos del momento aúnan la dimensión estética del compromiso experimental con el de las prácticas ético-políticas poscoloniales, y lo hacen a través de una atención al modo en que las actividades locales interactúan con las formaciones globales. El autor propone descolonizar la naturaleza trascendiendo el antropocentrismo y descolonizar también nuestras metodologías de investigación incluyendo aquellas que reconozcan las voces de los oprimidos históricamente¹³.

No tengo aquí espacio para adentrarme en la retórica del supuesto desarrollo sostenible, que perpetúa una serie de relaciones de desigualdad que no tienen en cuenta las llamadas «externalidades», pero considero muy

154 acertado el término «capitalismo del desastre» que Naomi Klein

*dimension of experimental and perceptual engagement with the commitment to postcolonial ethico-political praxis, and do so with sustained attention to how local activities interact with global formations". Demos proposes that we decolonise nature by moving beyond anthropocentrism and that we also decolonise our research methodologies, adopting new ones that acknowledge the voices of historically oppressed peoples.*¹³

I do not have room here to delve into the rhetoric of so-called sustainable development, which perpetuates a series of unequal relationships that fail to take "externalities" into account, but I believe that Klein hit the nail on the head when she coined the term "disaster capitalism" to describe the consequence of introducing neoliberal policies and exploitation systems—both natural and social—that can be traced back to the colonial period.

*Klein notes that "extractivism is also directly connected to the notion of sacrifice zones—places that, to their extractors, somehow don't count and therefore can be poisoned, drained or otherwise destroyed, for the supposed greater good of economic progress". For Klein, "a great deal of the work of deep social change involves having debates during which new stories can be told to replace the ones that have failed us".*¹⁴

To suggest these new stories, Lavellés has created a kind of atlas/archive of political ecology in three interrelated episodes from which we can extract discourses related to the (de)financialisation of nature, to decolonisation, social resistance and indigenous sovereignty.







señala como consecuencia de la introducción de políticas neoliberales y sistemas de explotación —natural y social— que pueden rastrearse hasta el periodo colonial.

Klein señala también que el extractivismo está directamente conectado con la noción de «zonas de sacrificio»; esto es, lugares que, más allá de su utilidad lucrativa, no importan a sus extractores y, por consiguiente, pueden ser envenenados, apurados hasta el límite o simplemente destruidos en aras de un presunto «bien mayor» representado por el progreso económico¹⁴. Para Klein, gran parte del trabajo que se necesita invertir para obrar cualquier cambio social profundo consiste en mantener debates durante los que puedan explicarse y hacerse públicos nuevos relatos que reemplacen a los que nos han fallado hasta este momento¹⁵.

Para sugerir estos nuevos relatos, Lavellés crea una suerte de atlas-archivo de ecología política en tres episodios interrelacionados, de donde se extraen discursos de (de)financiarización de la naturaleza, descolonización, resistencia social y soberanía indígena.

1. Lucy R. Lippard, *Undermining. A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*, Nueva York, The New Press, 2014, p. 10.

2. Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Durham, Duke University Press, 2016, p. 101.

3. Peter Sloterdijk, «The Anthropocene: A Process-State at the Edge of Geohistory?», en Heather Davis y Etienne Turpin, eds., *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies*, Londres, Open Humanities Press, 2015, pp. 327-328.

4. Nicholas Mirzoeff, «It's Not the Anthropocene, It's the White Supremacy Scene, Or, the Geological Color Line», en Richard Grusin, ed., *After Extinction*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 2016, p. 17.

5. Lucy R. Lippard, *Undermining. A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West*, cit., p. 9.

1. See Lucy R. Lippard, *Undermining: A Wild Ride Through Land Use, Politics, and Art in the Changing West (New York: The New Press, 2014)*, p. 10.

2. See Donna J. Haraway, *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene (Durham: Duke University Press, 2016)*, p. 101.

3. See Peter Sloterdijk, "The Anthropocene: A Process-State at the Edge of Geohistory?", in Heather Davis and Etienne Turpin (eds.), *Art in the Anthropocene: Encounters Among Aesthetics, Politics, Environments and Epistemologies (London: Open Humanities Press, 2015)*, pp. 327-328.

4. See Nicholas Mirzoeff, "It's Not the Anthropocene, It's the White Supremacy Scene, Or, the Geological Color Line", in Richard Grusin (ed.), *After Extinction (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016)*, p. 17.

5. Lucy R. Lippard, *op. cit. (note 1)*, p. 9.

6. *Ibid.*, p. 136.

6. *Ibid.*, p. 136.

7. Razmig Keucheyan, *La naturaleza es un campo de batalla*, Madrid, Clave Intelectual, 2016, p. 51.

8. Naomi Klein, *Esto lo cambia todo. El capitalismo contra el clima*, Barcelona, Paidós, 2015, p. 222.

9. Razmig Keucheyan, *La naturaleza es un campo de batalla*, cit., p. 26.

10. David Harvey, *El «nuevo» imperialismo: acumulación por desposesión*, Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO), 2005, p. 18.

11. Henri Lefebvre, *La producción del espacio*, Madrid, Capitán Swing Libros, 2013.

12. «Debemos replantearnos con urgencia desde un punto de vista político, imaginativo y teórico lo que denomino "violencia lenta". Este término describe una violencia que se da de manera gradual y fuera de la vista, una violencia de destrucción retardada que se dispersa en el tiempo y en el espacio, una violencia de desgaste que normalmente no se percibe como violencia. La violencia suele entenderse como una acción o un suceso que es inmediato en el tiempo, explosivo y espectacular en el espacio, y como algo que estalla generando una visibilidad sensacional instantánea. Tenemos, en mi opinión, que asumir una clase diferente de violencia, una violencia que no es ni espectacular ni instantánea, sino incremental y acumulativa, y cuyas catástroficas repercusiones se desarrollan en diversas escalas temporales. Al hacerlo, debemos asumir también los desafíos representacionales, narrativos y estratégicos planteados por la relativa invisibilidad de la violencia lenta»; Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor*, Cambridge, Massachusetts / Londres, Harvard University Press, 2013, p. 2.

13. T. J. Demos, *Decolonizing Nature. Contemporary Art and the Politics of Ecology*, Berlín, Sternberg Press, 2016.

14. Naomi Klein, *Esto lo cambia todo. El capitalismo contra el clima*, cit., p. 215.

15. *Ibid.*, p. 566.

7. Razmig Keucheyan, *Nature Is a Battlefield: Towards a Political Ecology (Cambridge: Polity Press, 2016)*, pp. 34-35.

8. Naomi Klein, *This Changes Everything: Capitalism vs. the Climate (New York: Simon & Schuster, 2015)*, pp. 175-177.

9. Razmig Keucheyan, *op. cit. (note 7)*, pp. 13 and 37.

10. David Harvey, *The New Imperialism (Oxford: Oxford University Press, 2005)*, pp. 137-182.

11. See Henri Lefebvre, *The Production of Space (Oxford: Blackwell, 1991)*.

12. "We urgently need to rethink—politically, imaginatively, and theoretically—what I call 'slow violence'. By slow violence I mean a violence that occurs gradually and out of sight, a violence of delayed destruction that is dispersed across time and space, an attritional violence that is typically not viewed as violence at all. Violence is customarily conceived as an event or action that is immediate in time, explosive and spectacular in space, and as erupting into instant sensational visibility. We need, I believe, to engage a different kind of violence, a violence that is neither spectacular nor instantaneous, but rather incremental and accretive, its calamitous repercussions playing out across a range of temporal scales. In so doing, we also need to engage the representational, narrative, and strategic challenges posed by the relative invisibility of slow violence." Rob Nixon, *Slow Violence and the Environmentalism of the Poor (Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2013)*, p. 2.

13. See T.J. Demos, *Decolonizing Nature: Contemporary Art and the Politics of Ecology (Berlin: Sternberg, 2016)*.

14. Naomi Klein, *op. cit. (note 8)*, pp. 169 and 461.

[p. 140] Elena Lavellés, *Golden Wild*. Mina de Chico Rei, Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil, 2017. Impresión inkjet sobre papel mate, 100 × 150 cm. 1/5. Chico Rei es un personaje histórico de Minas Gerais, Brasil. Fue rey de una tribu en el reino del Congo y llevado junto a sus miembros como esclavo a Brasil. Se las arregló para comprar su libertad y la de otros compatriotas con su trabajo y se convirtió en «rey» en Ouro Preto. Se le considera un símbolo de la libertad y la lucha por los derechos de los negros durante el Siglo de Oro en Brasil.

[pp. 144-145] GeoComunes. *Amenaza neoliberal a los bienes comunes: panorama nacional de megaproyectos en México*. Ciudad de México, México, 2017, dimensiones variables. Cartel informativo. GeoComunes es un colectivo que trabaja acompañando a los pueblos, comunidades, barrios, colonias u organizaciones de base que, en la lucha por la defensa de los bienes comunes, requieran de la producción de mapas para su análisis y difusión con la finalidad de fortalecer desde abajo la organización colectiva.

[p. 147, arriba] Elena Lavellés, s/t. Ciudad de Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil, 2017. Impresión inkjet sobre papel mate, dimensiones variables. 1/10.

[p. 147, abajo] Elena Lavellés, s/t. Bento Rodrigues, Minas Gerais, Brasil, 2017. Impresión inkjet sobre papel mate, 100 × 150 cm. 1/5. Zona más afectada por la corriente de barro donde murieron cuarenta personas y en la que no se ha realizado ningún trabajo desde la catástrofe.

[pp. 148-149] Elena Lavellés, s/t. Bento Rodrigues, Minas Gerais, Brasil, 2017. Impresión inkjet sobre papel mate, dimensiones variables. 1/10. Antigua carretera cubierta por el agua de desechos de extracción de minerales desde el 2015.

[pp. 150-151] Elena Lavellés, s/t. Mina Samarco, Mariana, Minas Gerais, Brasil, 2017. Impresión inkjet sobre papel mate. 100 × 150 cm. 1/5. Área de trabajo actual y zona de la mayor catástrofe natural de la historia del país ocurrida en noviembre del 2015, donde se rompieron los muros de contención de las presas Fundão y Santarém, lo que afectó a más de 130 municipios de la región y alcanzó la cuenca hidrográfica del río Doce, que tiene una superficie de drenaje de aproximadamente 86715 km².

[p. 155, arriba] Elena Lavellés, s/t. Eagle Butte Mine, Gillette, WY, EE. UU., 2017. Impresión inkjet sobre papel mate, 100 × 150 cm. 1/5.

[p. 155, abajo] Elena Lavellés, s/t. Silo cargando tren con carbón en Black Thunder Mine, Gillette, WY, EE. UU., 2017. Impresión inkjet sobre papel mate, 100 × 150 cm. 1/5. Los trenes tienen varios kilómetros de longitud y tardan 30 minutos en ser cargados con diferentes destinos, entre ellos North Pacific West y de ahí a Asia.

[pp. 156-157] Anónimo, s/t. Revelado sobre papel fotográfico, 13 × 18 cm. Fotografía tomada en una mina a cielo abierto en la zona de Powder River Basin, en la ciudad de Gillette, años treinta. Colección Permanente Rockpile Museum, Gillette, WY, EE. UU.

[pp. 158-159] Elena Lavellés, s/t. Black Thunder Mine, Gillette, WY, EE. UU., 2017. Impresión inkjet sobre papel mate, 100 × 150 cm. 1/5.

[p. 140] Elena Lavellés. *Golden Wild. Chico Rei Mine, Ouro Preto, Minas Gerais, Brazil, 2017. Inkjet print on matte paper. 100 × 150 cm. 1/5. Chico Rei is a legend in the history of Minas Gerais. A tribal king in the Congo, he was captured and taken to Brazil as a slave along with the rest of his tribe. He managed to buy his freedom and that of his fellow countrymen through hard work and became a "king" in Ouro Preto. Chico Rei is considered a symbol of freedom and the fight for black civil rights during the Brazilian Gold Rush.*

[pp. 144-145] GeoComunes. *Amenaza neoliberal a los bienes comunes: panorama nacional de megaproyectos en México [Neoliberal Threat to Public Property: The National Situation of Mega-projects in Mexico]. Mexico City, Mexico, 2017. Dimensions variable. Informative poster. GeoComunes is a collective that works alongside towns, communities, neighbourhoods, residential areas and grassroots organisations to defend shared assets by making maps for analysis and distribution in order to reinforce collective efforts from the ground up.*

[p. 147, top] Elena Lavellés. Sin título [Untitled]. *City of Ouro Preto, Minas Gerais, Brazil, 2017. Inkjet print on matte paper. Dimensions variable. 1/10.*

[p. 147, bottom] Elena Lavellés. Sin título [Untitled]. *Bento Rodrigues, Minas Gerais, Brazil, 2017. Inkjet print on matte paper. 100 × 150 cm. 1/5. Area that bore the brunt of the mud torrent which claimed forty lives, where no work has been done since the disaster.*

[pp. 148-149] Elena Lavellés. Sin título [Untitled]. *Bento Rodrigues, Minas Gerais, Brazil, 2017. Inkjet print on matte paper. Dimensions variable. 1/10. Old road covered by mining wastewater since 2015.*

[pp. 150-151] Elena Lavellés. Sin título [Untitled]. *Samarco Mine, Mariana, Minas Gerais, Brazil, 2017. Inkjet print on matte paper. 100 × 150 cm. 1/5. Current work area and site of the greatest natural disaster in Brazil's history: in November 2015, the retaining walls of the Fundão and Santarém dams broke, affecting over 130 townships in the region and extending to the drainage basin of the Doce River, with a catchment area of approximately 86,715 km².*

[p. 155, top] Elena Lavellés. Sin título [Untitled]. *Eagle Butte Mine, Gillette, WY, USA, 2017. Inkjet print on matte paper. 100 × 150 cm. 1/5.*

[p. 155, bottom] Elena Lavellés. Sin título [Untitled]. *Silo loading coal onto a train at Black Thunder Mine, Gillette, WY, USA, 2017. Inkjet print on matte paper. 100 × 150 cm. 1/5. The trains are several kilometres long and take thirty minutes to load before heading off for various destinations, among them the Pacific Northwest and from there to Asia.*

[pp. 156-157] Sin título [Untitled]. *Print on photo paper. 13 × 18 cm. Photograph taken at an open-pit mine in the Powder River Basin, Gillette, WY, USA, 1930s. Permanent collection of the Rockpile Museum, Gillette, WY, USA.*

[pp. 158-159] Elena Lavellés. Sin título [Untitled]. *Dark Matter series. Black Thunder Mine, Gillette, WY, USA, 2017. Inkjet print on matte paper. 100 × 150 cm. 1/5.*

Elena Lavellés Madrid, 1981

Vive y trabaja entre Nueva York, Ciudad de México y Madrid /
She lives and works in New York City, Mexico City and Madrid

Ha formado parte en 2016-2017 del Independent Study Program del Whitney Museum of American Art (Nueva York) y ha estudiado un MFA en Photography&Media and Integrated Media, por el California Institute of the Arts - CalArts (Los Ángeles) y un Máster en Arte Contemporáneo en la Universidad Europea de Madrid. Es Licenciada en Bellas Artes por el CES Felipe II (Universidad Complutense de Madrid), y también ha realizado estudios superiores en Filosofía y Ciencias Geológicas (UCM).

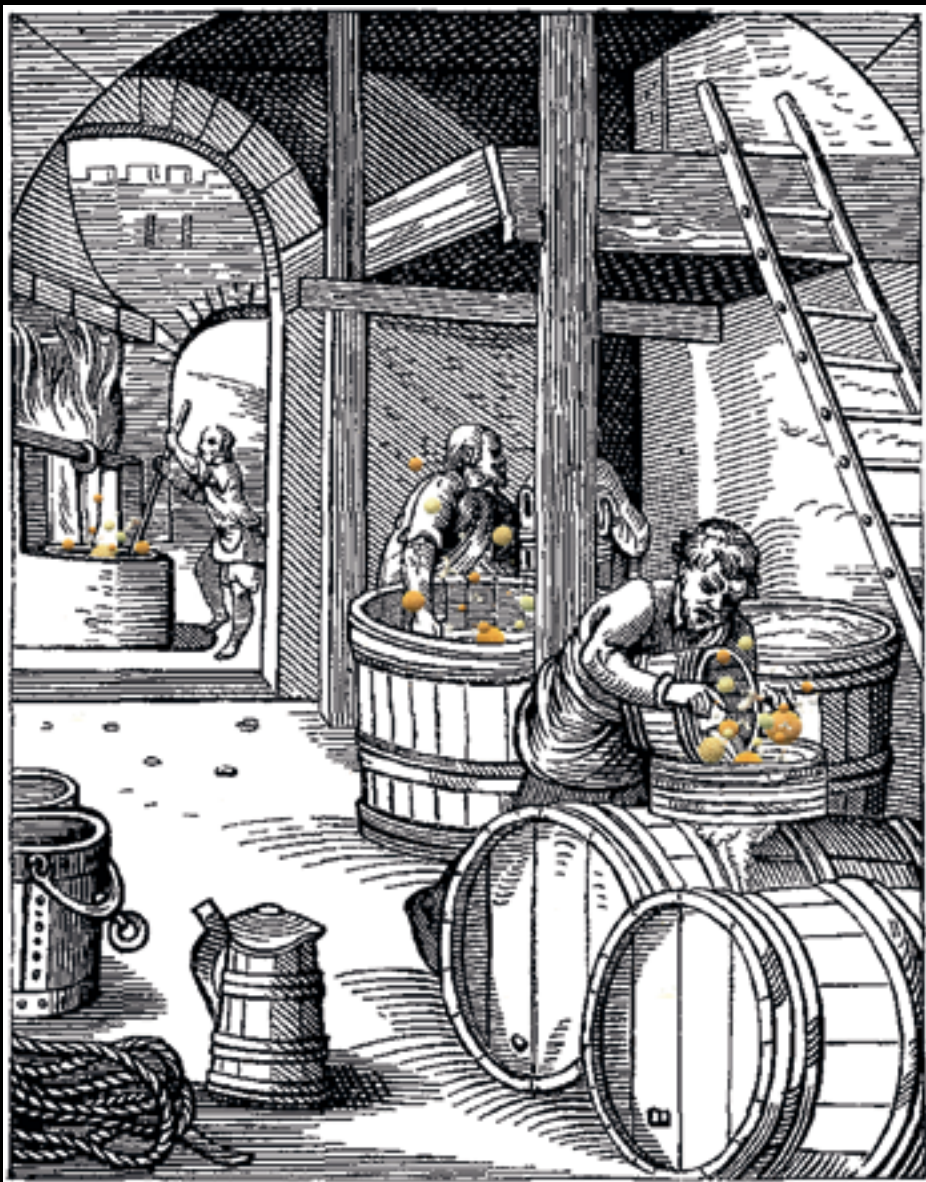
Su trabajo implica un amplio proceso de investigación que combina análisis de estrategias de resistencia cultural y social en diferentes contextos geográficos, economía, procesos demográficos y evolución histórica del capitalismo. Sus principales medios de trabajo son el vídeo, la instalación, la fotografía y el dibujo.

Ha realizado proyecciones y exposiciones individuales y colectivas en ciudades como Los Ángeles, Singapur, Buenos Aires, Nueva York, Ciudad de México y Madrid. Entre los diferentes premios y becas que ha recibido se encuentran NYSCA 2017 Electronic Media & Film Finishing Fund Grant (Nueva York), Beca PICE de Acción Cultural Española, Beca de Residencia en el Extranjero para Jóvenes Artistas de la Comunidad de Madrid, Beca de Excelencia del Gobierno de México, Beca Efroymsen Family Foundation (Indianápolis), Bartman Grant (Los Ángeles), XXV Edición de Circuitos de Artes Plásticas de la Comunidad de Madrid, Intransit 2014 o Residencia para Artistas Casa de Velázquez, entre otros.

Lavellés holds an MFA in Photography&Media and Integrated Media from the California Institute of the Arts (CalArts, Los Angeles) and an MFA in Contemporary Art from the Universidad Europea de Madrid. Previously, she earned her BFA from CES Felipe II (Universidad Complutense de Madrid), where she has also taken Philosophy and Geology post-graduate courses. In 2016-2017, she participated in the Independent Study Program at the Whitney Museum of American Art (New York).

Extensive research is a cornerstone of Lavellés work, which analyses strategies of cultural and social resistance in different geographical settings, as well as economics, demographic processes and the historical evolution of capitalism. Her media of choice are video, installations, photography and drawing.

Lavellés' work has been shown in screenings and solo and group exhibitions in cities such as Los Angeles, Singapore, Buenos Aires, New York, Mexico City and Madrid. She has been awarded various prizes and grants, including the NYSCA 2017 Electronic Media & Film Finishing Fund Grant; the PICE Grant from Acción Cultural Española; the Foreign Residency Grant for Young Artists awarded by the Regional Government of Madrid; the Excellence Grant awarded by the Government of Mexico; the Efroymsen Family Foundation Grant; the Bartman Grant; the 25th Visual Arts Circuit of the Region of Madrid; Intransit 2014; and the Casa de Velázquez Artist Residency.



Starter Cultures, 2018. Video installation. Dimensions variable

Starter Cultures, 2018. Video installation. Dimensions variables

STARTER CULTURES

164

STARTER CULTURES: HONGOS, ALQUIMIA Y SU TERRITORIO

STARTER CULTURES: FUNGI, ALCHEMY AND THEIR TERRITORY

Alejandro Alonso Díaz

«Los átomos codifican. Son elementos materiales, pero se comportan también como signos; se informan mutuamente, se eligen, se escogen, se reflejan, se repelen, como los diamantes de la cueva de las maravillas, como lo hacen todas las moléculas de la química, como los códigos de lo vivo se combinan y se eliminan entre sí... Ellos codifican, nosotros codificamos; ellos cuentan, nosotros contamos; nosotros hablamos, ellos hablan. El conocimiento consiste entonces en escuchar y luego traducir los idiomas dispersos de las cosas.»

Michel Serres,
*L'information et la pensée**

"Atoms encode. They are material elements, but they also perform as signs; they inform each other mutually, elect each other, choose each other, reflect each other, repel each other, like the diamonds in the cave of wonders, like all molecules do, like the codes of the living combine and eliminate each other [...]. They encode, we encode; they count, we count; we speak, they speak. Knowledge is thus the ability to listen and to translate the scattered languages of things."

Michel Serres,
*L'information et la pensée**

Bajo la corteza terrestre, hongos, bacterias y raíces se entrelazan atravesando estratos minerales. Capaces de las alquimias más fascinantes, tejen redes de cooperación e intercambio sobre las que se sostiene la complejidad de los ecosistemas. De forma similar, bajo la corteza del queso se esconden sofisticadas relaciones de comunicación e intercambio que nos llevan a cuestionar la acción humana como único modelo de producción posible.

Estamos rodeados por infinitos modos de cooperación, intercambio y simbiosis donde lo humano y lo no humano, lo micro y lo macro se entrelazan continuamente. Las evidencias de otras formas de economía posibles se desvanecen mientras modelos de producción heredados del pasado subsisten en los márgenes de un sistema cada vez más homogéneo.

Beneath the topsoil, fungi, bacteria and roots intertwine as they penetrate mineral layers. Capable of the most fascinating alchemy, they weave networks of cooperation and exchange on which the complexity of ecosystems is founded. Similarly, beneath a cheese rind we find sophisticated relationships of communication and exchange that force us to question human activity as the only possible production model.

We are surrounded by infinite forms of cooperation, exchange and symbiosis where both human and non-human, both micro and macro, constantly intertwine. The evidence of other possible economies fades away while production models inherited from the past subsist on the fringes of an increasingly homogeneous system. These

Estos modos de producción no están totalmente sincronizados con el progreso científico-tecnológico que perseguimos, y su naturaleza híbrida no encaja en una realidad cada vez más estereotipada. Pero estas realidades también crean el mundo, dándole forma y propiciando encuentros activos con nuestros ecosistemas sociales, económicos y naturales.

En su práctica, Fran Meana utiliza procesos y formas que desvelan aquello que las hace posibles, prestando especial atención a la materia como una entidad capaz de capturar, condensar y transformar procesos de producción. Las industrias energéticas, la fermentación del queso o las técnicas de manufacturación tradicional han ocupado un lugar central en sus trabajos más recientes. Buscando establecer puntos de encuentro, Meana se interesa por formas de producción donde se desdibuja la dicotomía naturaleza/cultura. Pero, ¿cuándo se convierte una forma en un punto de encuentro en el que distintos organismos se negocian entre sí?, ¿cómo hacer patente un lugar de producción colectiva en el que la acción humana no ha sido simplemente impuesta sobre la materia?

La producción inmaterial —o materialmente imperceptible— es el principal motor económico de un tiempo marcado por jerarquías biopolíticas basadas en el crecimiento exponencial y la imposición indirecta. Las formas de interdependencia entre humanos y materia, bacterias y tecnología, ecosistemas y hongos son cada vez más intrincadas y, sin embargo, siguen siendo negadas por un sistema que tiende a homogeneizar todo. Un sistema en el que los resultados del trabajo material —e inmaterial— ya no aparecen directamente vinculados a aquello que los produce, y al que Meana responde investigando y visibilizando los rastros de estos procesos. En esta ocasión es la superficie áspera y la textura viscosa del queso la que ocupa al artista. Una serie de cualidades físicas, aparentemente superficiales, que denotan un producto complejo, sólido y poroso a la vez; cuyo volumen es fruto de una serie de asociaciones minúsculas que desafían las convenciones de una realidad cada vez más plana y estándar.

166 El proyecto nos traslada a una pequeña fábrica de producción

modes of production are not completely in synch with the scientific/technological progress we seek, and their hybrid nature is a poor fit for an ever more stereotyped reality. These realities also create the world, shaping it and facilitating active encounters with our social, economic and natural ecosystems.

In his practice, Fran Meana uses processes and forms that reveal what makes them possible, focusing especially on matter as an entity capable of capturing, condensing and transforming production processes. Cheese fermentation, the energy industry and traditional manufacturing techniques have played a starring role in his most recent works. Trying to establish points of convergence, Meana examines forms of production that blur the nature/culture dichotomy. But when does a form become a meeting point where different organisms negotiate with each other? How can a place of collective production be materialised as a place where human action is not forced on matter?

Immaterial—or materially imperceptible—production is the principal economic driving force of a time dominated by bio-political hierarchies based on exponential growth and indirect imposition. The interdependencies of humans and matter, bacteria and technology, and ecosystems and fungi are becoming increasingly intricate, and yet they are still denied by a system that tends to homogenise everything. In that system, the results of material (and immaterial) labour are no longer directly linked to what produces them, and Meana reacts to this system by investigating and making visible the traces of these processes. To do so, in this case the artist centres his attention on the rough surface and viscous texture of cheese. These physical and apparently superficial attributes denote a complex product, at once solid and porous, whose volume is the result of a series of minuscule associations that defy the conventions of an increasingly flat and standardised reality.

The project takes us to a small end-to-end production factory where the microbes responsible for most of the manufacturing process go on strike to protest a change in the facilities. Avoiding the conventions of documentary video, the images allude to the history of workers' communities, incorporating the echoes of

integrada, donde un cambio en las instalaciones desencadena una huelga entre los microbios responsables de gran parte de la producción. Alejándose de las convenciones del vídeo documental, las imágenes remiten a la historia de comunidades obreras, incorporando los ecos de formas de producción desaparecidas. *Starter Cultures* aborda estas cuestiones acercándose a las sustancias, materias y agentes involucrados en la producción para cuestionar: ¿qué entendemos por comunidades obreras? En las instalaciones de la fábrica, la mirada se recrea en la densidad de una sustancia en constante devenir, para la que líquido y sólido son tan solo partes de un amplio mosaico de posibilidades, de estados intermedios. Los microorganismos, aparentemente invisibles, se intuyen habitando estas superficies asépticas, multiplicándose y extendiéndose en la oscuridad y humedad donde prosperan. Una multitud invisible que se fortalece en comunidad, moviéndose y extendiéndose con eficiencia para generar estructuras en continua transición, un núcleo de vidas enredadas capaz de transformar lo sólido en líquido y lo líquido en sólido.

En estas superficies se enredan la materialidad de los microorganismos y los cuerpos de los trabajadores. Lejos del sustrato sobre el que crecen las retóricas de la productividad y la nostalgia del trabajo manual, *Starter Cultures* pone en valor los procesos y técnicas que convierten la naturaleza en cultura y la cultura en naturaleza. Entendiendo el espacio expositivo, sus superficies, fotogramas y pantallas como otro lugar de producción, el proyecto tiene la capacidad de fundir lo proyectivo y lo actual, lo ideal y lo material en un solo sistema. Pensar a través de la materialidad del queso nos puede ayudar a reconciliar posiciones tradicionalmente enfrentadas, una sustancia particularmente útil para disolver la dicotomía entre conceptos de cultura y naturaleza, humanos y no humanos.

Aquí se nos desvelan los estados de transformación de una ecología inestable que solíamos llamar realidad, en la que la irregularidad de las formas y la colaboración entre especies desafía cualquier visión antropocéntrica del mundo y que, por lo tanto, desplaza las lógicas del progreso. Poniendo de relieve la densidad y

vanished production methods. Starter Cultures broaches these matters by taking a closer look at the substances, materials and agents involved in production to ask: What do we understand by workers' communities? In the factory, the eye lingers on the density of a constantly mutating substance for which liquid and solid are merely two options in a broad spectrum of possibilities and intermediate states. We sense that seemingly invisible microorganisms inhabit these aseptic surfaces, multiplying and spreading in the darkness and humidity where they thrive. That invisible host gains strength as a community, which moves and grows efficiently to generate structures in perpetual transition—a core of entangled lives capable of turning solids into liquids and vice versa.

On these surfaces, the materiality of the microorganisms and the bodies of the workers become enmeshed. Far from the substrate that nourishes the rhetoric of productivity and the nostalgia for manual labour, Starter Cultures underscores the value of processes and methods that turn nature into culture and vice versa. Viewing the exhibition space with its surfaces, stills and screens as just another production facility, the project is able to melt down and fuse the prospective and the present, the ideal and the material, in a single system. Thinking of the materiality of cheese can help us reconcile traditionally antagonistic stances, as, viewed as a substance, it is particularly useful for dissolving the dichotomy between the concepts of culture and nature, of human and non-human.

Meana's project reveals the states of transformation of the unstable ecology we used to call reality, where the irregularity of forms and the collaboration between species defies all anthropocentric worldviews and, therefore, displaces the logics of progress. By highlighting the density and rhythm of these exchanges, Starter Cultures challenges the assumption that human beings have control over certain microorganisms, instead proposing cooperation, contamination and contagion as alternative patterns of productivity. The density and rhythm of these exchanges—physical, economic and ideological—leave a rough, greasy form in their wake. That substance, cheese, is presented to us

el ritmo de estos intercambios, *Starter Cultures* cuestiona el supuesto control que los seres humanos ejercen sobre ciertos microorganismos y, en su lugar, plantea la cooperación, la contaminación y el contagio como patrones de productividad alternativos. La densidad y el ritmo de estos intercambios —físicos, económicos e ideológicos— dejan como rastro una forma grasa y rugosa. Una sustancia, el queso, que se nos revela como una masa fruto de su tiempo, un dispositivo cultural que detecta y condensa la cooperación socioeconómica entre humanos y bacterias.

as a lumpy product of its time, a cultural device that detects and condenses socio-economic cooperation between humans and bacteria.

p. 164
Starter Cultures [Cultivos iniciadores], 2017. Collage digital basado en *Fermenting thought: A new look at synthetic biology*, de Brigitte Nerlich, 2014. Universidad de Nottingham
Starter Cultures, 2017. Digital collage based on *Fermenting Thought: A New Look at Synthetic Biology*, by Brigitte Nerlich, 2014, Nottingham University

Robert Hooke, *Micrographia: or some physiological descriptions of minute bodies made by magnifying glasses with observations and inquiries thereupon*, 1665. Colección Wellcome
Robert Hooke, *Micrographia: or some physiological descriptions of minute bodies made by magnifying glasses, with observations and inquiries thereupon*, 1665, Wellcome Collection

* «Les atomes codent. Ce sont des éléments matériels, mais ils se comportent aussi bien comme des signes; ils s'informent mutuellement, s'élisent, se choisissent, se reflètent, se repoussent, comme les diamants de la grotte aux merveilles, comme font toutes les molécules en chimie, comme les codes du vivant se combinent, s'éliminent... Ils codent, nous codons; ils comptent, nous comptons; nous parlons, ils parlent. Le savoir consiste alors à écouter puis à traduire les langues éparées des choses»; Michel Serres, *L'information et la pensée*, conferencia inaugural del ciclo *Philosophy After Nature*, Utrecht, 3 de septiembre de 2014: <http://philosophyafternature.org/photovideo-archive/>

* "Les atomes codent. Ce sont des éléments matériels, mais ils se comportent aussi bien comme des signes; ils s'informent mutuellement, s'élisent, se choisissent, se reflètent, se repoussent, comme les diamants de la grotte aux merveilles, comme font toutes les molécules en chimie, comme les codes du vivant se combinent, s'éliminent [...]. Ils codent, nous codons; ils comptent, nous comptons; nous parlons, ils parlent. Le savoir consiste alors à écouter puis à traduire les langues éparées des choses." Michel Serres, *L'information et la pensée*, keynote lecture for the "Philosophy After Nature" conference, Utrecht, 3 September 2014 (available at: <http://philosophyafternature.org/photovideo-archive/> [accessed: 18-11-2017]).





- Large white plastic stirrer x 1
- Plastic syringes x 2
- Large white plastic scoop x 1

Ultrasafe Violet

pro

ULTRASAFE VIOLET

1116 SMALL

1117 MEDIUM

1118 LARGE

OLPHTHALEIN







Aolaba is a byrde dwellyng amōg mankynde but the turtill doue delithlyuer in þ feldes and bye trees onely. The fleshe of turtill doues is yll meate for a man/ bycause they haue often the fallinge sickness named epylencia/ wherby a persone might gette any dyscase causing grete harme to hymselfe. But the other doues ben not all holsome nouthir. And a seke persone shall not eate of them. The blode vnder his ryght wyng/ is good in medecynes.

For the eyes. **¶**
The same bloode dropped wathme in the open wasterly the webbe thetin.

For impostumes. **¶**
The blode put in open blaynes oz impostumes helethe them.

Causus. Cheese. Ca. CCCC. lxxxviii.



Cheese is a meate not well dygestyfe and doth grete harme to them that hathe a harde lyuer and mylke. These moche eaten doothencrease the stone in the bladder/ therefore sayth the excellent mayster Constantyne. The cheese is not good eaten for repleuous personnes dwellynge in mo-

nastretes/ but the cheese whiche is frellig mylky is better to eate.

For purgacyon. **¶**
The wey of cheese is good for seke personnes it conforteth a lareth without harme and causeth temperatly purgacyon. The wey shall be made of the best chepe cheese may be. These moche salted causeth many sicknesses a yll accydentes in a man. First it engendyeth the stone in the bladder/ & letteth to pylse/ & causeth þ stomake slymy and without appetyte and coupleth þ heed with yll humours and accydentes. Therefore euery persone shall take hede for to moche blysing of cheese/ for to restrayne sicknesses and pfectue hym selfe in helth.

De Siligo. Rye.



Siligo Rye nouryssheth more than barley. And the byede of rye nouryssheth less than wheate byede. þ byede of rye is better for the þ be in good helth than for seke folke/ for it causeth strengith in a holysame body/ & dyscauseth in a seke body. The wheat byede is onely good for seke bodyes. Byede of rye is not good for them þ hath a colde stomake for they maye not dygest it. Take hede of eatyng all maner of byede þ is not baken well for it causeth many dyscauses in the body.

Fran Meana Avilés, 1982

Vive y trabaja en Londres / He lives and works in London

Trabaja con escultura, vídeo, texto e instalación, investigando los procesos detrás de las formas visibles. Utilizando una combinación de técnicas analógicas y digitales, sus proyectos responden a episodios históricos específicos y exploran su potencial para establecer nuevas estructuras y asociaciones.

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Vigo, obtiene posteriormente el título de Máster (MFA) en el Piet Zwart Institute, Róterdam. Ha participado en exposiciones como *Tender Buttons*, Salón, Madrid (2017); *Arqueologías del futuro*, Laboral, Gijón (2016); *1.000 Horsepower*, Can Trinxet, Hospitalet, Barcelona (2016); *Labour, Motion and Machinery*, TENT, Róterdam (2015); *Machines for Hardrock*, Avalanche, Londres (2015); *Percussive Hunter*, Akbank Sanat, Estambul (2015), y *Pensar bien y dibujar mal*, Nogueras Blanchard, Madrid (2014).

Ha sido artista residente en Kunsthalle São Paulo, São Paulo, Brasil; Laboral Centro de Arte, Gijón, y Tabakalera, San Sebastián. También colabora regularmente con el Institute of Imagination y el Koestler Trust como tutor en sus programas educativos.

Fran Meana works with sculpture, video, text and installation, investigating the processes behind visible forms. Using a combination of analog and digital techniques, his projects respond to specific historical episodes and explore their potential to establish new structures and associations.

After earning a BFA from the Universidad de Vigo, Meana continued his studies in Rotterdam, where he obtained an MFA from the Piet Zwart Institute. Recent group exhibitions include *Tender Buttons* (Salón, Madrid, 2017); *Future Archaeologies* (Laboral, Gijón, Spain, 2016); *1,000 Horsepower* (Can Trinxet, Hospitalet, Spain, 2016); *Labour, Motion and Machinery* (Tent, Rotterdam, Netherlands, 2015); *Machines for Hardrock* (Avalanche, London, 2015); *Percussive Hunter* (Akbank Sanat, Istanbul, 2015); and *Reasoning Well with Badly Drawn Figures* (Nogueras Blanchard, Madrid, 2014).

He has been artist-in-residence at Kunsthalle São Paulo, Laboral Centro de Arte (Gijón, Spain) and Tabakalera (San Sebastian, Spain). He also collaborates regularly with the Institute of Imagination and the Koestler Trust as a tutor in their educational programmes.



El Heredero [The Heir], 2018. From the series Fuck the Proletariat, I Want to be the Official Painter of the Gunther Family. Installation. Videos, photographs, paintings and sculptures, dimensions variable

El Heredero, 2018. De la serie Que se joda el proletariado, yo quiero ser el pintor oficial de la familia Gunther. Acción-instalación. Videos, fotografías, pinturas, esculturas. Dimensiones variables

Gretel Medina

Con los proyectos de Levi Orta siempre se me queda la mueca de... ¿me estará tomando el pelo? Y tengo que lidiar con esa sensación incluso después de investigar y descubrir que son hechos legítimos y muy reales. Y es que tiene la capacidad para identificar fenómenos que pueden poner patas arriba un sistema de concepciones. El artista, que viene de una sociedad altamente politizada, ha logrado entrenar su visión para detectar trucos en la narración de lo político. Sabe que los discursos se craquelan y se abren en muchísimos pliegues, dentro de los que se cuela en exploraciones individuales sobre el poder y la colectividad.

La legalidad es uno de los sistemas escrutados en piezas como *Capital=Cultura*, presentada en 2015 en la Bienal de La Habana, donde creó una bolsa de valores para negocios en el sector cultural cubano, apoyándose en las supuestas oportunidades de inversión que se ofrecían en el momento. Así mismo, en *Arte político degenerado*, proyecto de 2014 realizado con Nuria Güell, crearon una empresa en un paraíso fiscal a partir de un presupuesto de producción que se les asignó, lo cual les permitiría evadir los impuestos correspondientes.

Para penetrar estas grietas, al artista le toca entrar en el juego, mantener el personaje, y lo hace el tiempo necesario, justo el necesario, para que el experimento funcione. *Fuck the Proletariat, I Want to be the Official Painter of*

With Levi Orta's projects, I always have a sneaking suspicion that he's trying to mislead me. The feeling persists even after I have investigated and found that they are grounded in very real, bona fide facts. Orta has a knack for identifying phenomena that can turn an entire system of preconceptions on its head. The artist, who lives in a highly politicised society, has trained himself to detect ruses in the narrative of the political. He knows that discourses crack, crinkle and unfold in countless creases, and he burrows into them on his individual explorations of power and collectivity.

Legality is one of the systems he scrutinises in works like Capital=Cultura [Capital=Culture], presented at the 2015 Havana Biennial, where he created a stock market for businesses in the Cuban cultural industry that was based on the supposed investment opportunities available at the time. In the 2014 project Arte político degenerado [Degenerate Political Art], Orta and Nuria Güell set up a company in a tax haven with the production funds they had been granted, allowing them to evade the taxes they would have owed otherwise.

In order to penetrate these cracks, the artist has to play the game and stay in character as he needs to—but no longer—for the experiment to work. Fuck the Proletariat, I Want to be the Official Painter of the Gunther Family (2016) and El Heredero [The Heir] (2017) are two examples of that

the Gunther Family, de 2016, y *El Heredero*, de 2017, son dos ejemplos de esa práctica. Gunther, el perro más rico del mundo, es una fachada obviamente, una muy perversa y efectivísima. Un espejismo atractivo para esconder no se sabe qué cantidad de manio-
bras financieras, tan oscuras como imagi-
nativas. Funciona también como un señuelo que llama tanto la atención que la retiene. Muestra del desquicie de una sociedad que privilegia el espectáculo y que, a pesar de estar ultrarregulada, es fácilmente vulnerable, donde el éxito es de los listos más que de los correctos, diríamos. Sistemas que propician la actividad de los que caminan en los bordes de los esquemas tradicionales, aprovechándose de estos. Gunther se nos antoja, entonces, el Bluebell de la rebelión de Orwell, secundario pero siniestro. Orta investiga todo el asunto; su resolución, no obstante, no es la del detective, no necesita desenmascarar ni sentenciar estos rejuegos, proclama su firme voluntad de entrar en esa trama desde la vieja operatoria del escalador social, ahora enmascarada muchas veces con el aprobadísimo *networking*. «Aplica» y logra ser el pintor oficial de la familia Gunther.

En *El Heredero* le da continuidad a esta sucesión de oquedades, busca y encuentra en Viena parientes de Gunther, del «original», desentrañando a su vez posibles conexiones de herencias y nuevas grietas por las que el dinero ha seguido filtrándose. El paroxismo se torna literario. Emergen entonces nuevos conflictos en relación con los derechos y los bienes: ¿adquiridos, heredados o inventados?, a la vez que se problematizan las nociones de «estatus» y capacidad de mover influencias. Ya él es el «pintor oficial» de la familia, lo cual le facilita la «entrada», estructura que se repite en casi cualquier grupo social o gremio, incluyendo el del mundo del arte. Se socava también la declaración de la autonomía del arte y, por tanto, del artista, evidenciando que, en estos tiempos, esa noción tiende a ser, por lo menos, bastante contradictoria. Proletario versus artista, defensa de valores versus moralidad enajenada: las preguntas que el proyecto nos conmina a hacernos
182 retan los complejos temas de poder, clase, rol y cambio

working method. Gunther, the world's richest dog, is obviously a facade, but a very perverse and highly effective one. Behind that attractive mirage lurk who knows how many financial manoeuvres, as shady as they are imaginative. But Gunther also serves as a striking decoy—so striking, in fact, that he catches and holds everyone's attention. He exemplifies the insanity of a society that values entertainment above all else and, for all its hyper-regulation, is highly vulnerable, a society where it is easier to find success by being clever than by being right. Such systems encourage the activity of those who walk on the fringes of traditional schemes, using them as and when it serves their purposes. We can therefore imagine Gunther as the Bluebell of Orwell's rebellion, a secondary yet sinister character. Orta investigates the entire affair, but he does not go about it with a detective's resolve, as he doesn't need to unmask or denounce these deceptive ploys. He simply announces his determination to enter into the game by employing the timeless strategy of the social climber, nowadays often disguised as the widely approved practice of "networking". Thus, he "applies himself" and manages to become the official painter of the Gunther family.

In El Heredero, Orta adds to this string of crevices by tracking down relatives of the "original" Gunther in Vienna while unravelling possible lines of inheritance and new cracks through which money has continued to trickle. The paroxysm acquires literary overtones. At that point, new conflicts regarding rights and assets surface—are they acquired, inherited or made up?—and the notions of "status" and the ability to wield influence are problematized. Orta is now the "official painter" of the family, and that gives him an "in"—a familiar pattern repeated in practically every social group or profession, including the art world. This also strikes a blow against the purported autonomy of art and, by extension, of the artist, proving that, in these times, the notion of independence tends to be, at the very least, quite contradictory. Proletariat versus artist, the champion of values versus alienated morality—the questions this project compels us to ask ourselves challenge the complex concepts of power, class, role and social change. The effrontery of this work's proposals

social. La desfachatez de los planteamientos de esta obra descoloca lo políticamente correcto. Es en esa abierta insolencia donde reside su eficacia.

En la medida en que el compromiso solo está en encontrar las grietas de un discurso, las obras que resultan de esta metodología van de un lado a otro, mantienen e incitan la sospecha. No se posicionan, ni toman partido, al menos obviamente; se sitúan en ese justo punto medio que es el ser individual y el hecho concreto, sin izquierdas ni derechas definidas. Las valoraciones se escaquean y es aquí donde el artista se distancia de la misma tradición de la que parte, el llamado arte de acción social o *socially engaged art*. La postura de Orta hinca pero no hiere, provoca tensión sin cortar la cuerda. El recurso ideal para lograrlo es la ironía; a través de la ridiculización de los fenómenos a los que se acerca, manipula el efecto crítico, invita al pensamiento desplazado, que trata de controlar su confusión o al menos vivir con ella. Y ahí, pues, ya le toca al espectador ver qué hacer con esa incomodidad.

En *El Heredero*, como en otros proyectos, el enfrentamiento último se da en el espacio del arte, poniéndolo en crisis todo el tiempo, aunque asumiéndolo. Porque el activismo es otra cosa, Orta está pensando como artista: descompone elementos que conoce y tolera, los ubica en la galería, los equilibra y juega con su atractivo —esos cielos velazqueños del retrato de Gunther son pura seducción—. La instalación final resulta un despliegue de todos los residuos que la propia acción ha ido generando: documentación del proceso, los retratos —piezas de arte en sí mismas— y las pruebas de su labor de escrutinio son, en suma, utilizadas, cada una desde la tradición que las contiene ya, dentro de los lenguajes de arte. El medio responde a la narración y al efecto que quiere lograr, recordándonos el rol de algunos géneros. Más que mostrarse consciente de las estrategias validadas por el arte conceptual del último siglo, Orta las pone en crisis y las reutiliza.

En su elaboración final, Levi Orta convierte sus acciones en crítica, espacio de acción y ejercicio de forma. Es esa la intervención del artista, que no del personaje: la creación de

dislodges political correctness, and it is in that unabashed insolence where the secret to its efficacy lies.

As the commitment is only to find the cracks in a discourse, the works resulting from this method shift back and forth, stoking and inflaming suspicion. They do not take sides or positions, at least not obviously—they hover directly over that middle ground that is the individual being and the concrete act, with no clearly defined left or right fields. The responsibility of judgment is shirked, and this is where the artist diverges from the very tradition in which his practice is rooted, commonly known as "socially engaged art". Orta's approach thrusts but does not wound; it creates tension without cutting the rope. The ideal means of achieving this is irony—by ridiculing the phenomena he approaches, Orta manipulates the critical effect and encourages a displaced thought that tries to control its confusion, or at least to learn to live with it. After that point, the spectator must decide what to do with that awkward feeling.

In El Heredero, as in other projects, the final showdown takes place in the space of art, which it constantly calls into question yet simultaneously accepts. Activism is a different matter. Thinking like an artist, Orta breaks down elements that he knows and tolerates, puts them in a gallery, balances them and plays with their appeal (those Velazquez-like skies in Gunther's portraits are incredibly seductive). The final installation lays out all the waste that the artist's own actions have produced along the way: records of the process, the portraits (works of art in their own right), and the remains of his labour of scrutiny are ultimately used, each from the tradition that already contains them, within the languages of art. The medium reflects the narrative and the desired effect, recalling the roles of certain genres. Rather than revealing his awareness of the strategies validated by twentieth-century conceptual art, Orta attacks and reuses them.

In his final arrangement, Levi Orta turns his actions into criticism, into a space of action and an exercise in form. This is the artist's doing, not his character's: the creation of a dystopia so aggressive that it abruptly rouses us from the linguistic drowsiness
183

una distopía tan agresiva que, de golpe, nos despierta del adormecimiento lingüístico en el que vamos viviendo. Ese mundo es el nuestro, y en él se comprueba aquello de que la realidad supera con creces la ficción. Por eso, como dicen en Cuba, cuando yo sea grande, quiero ser... pintor oficial... o perro.

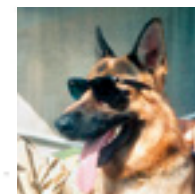
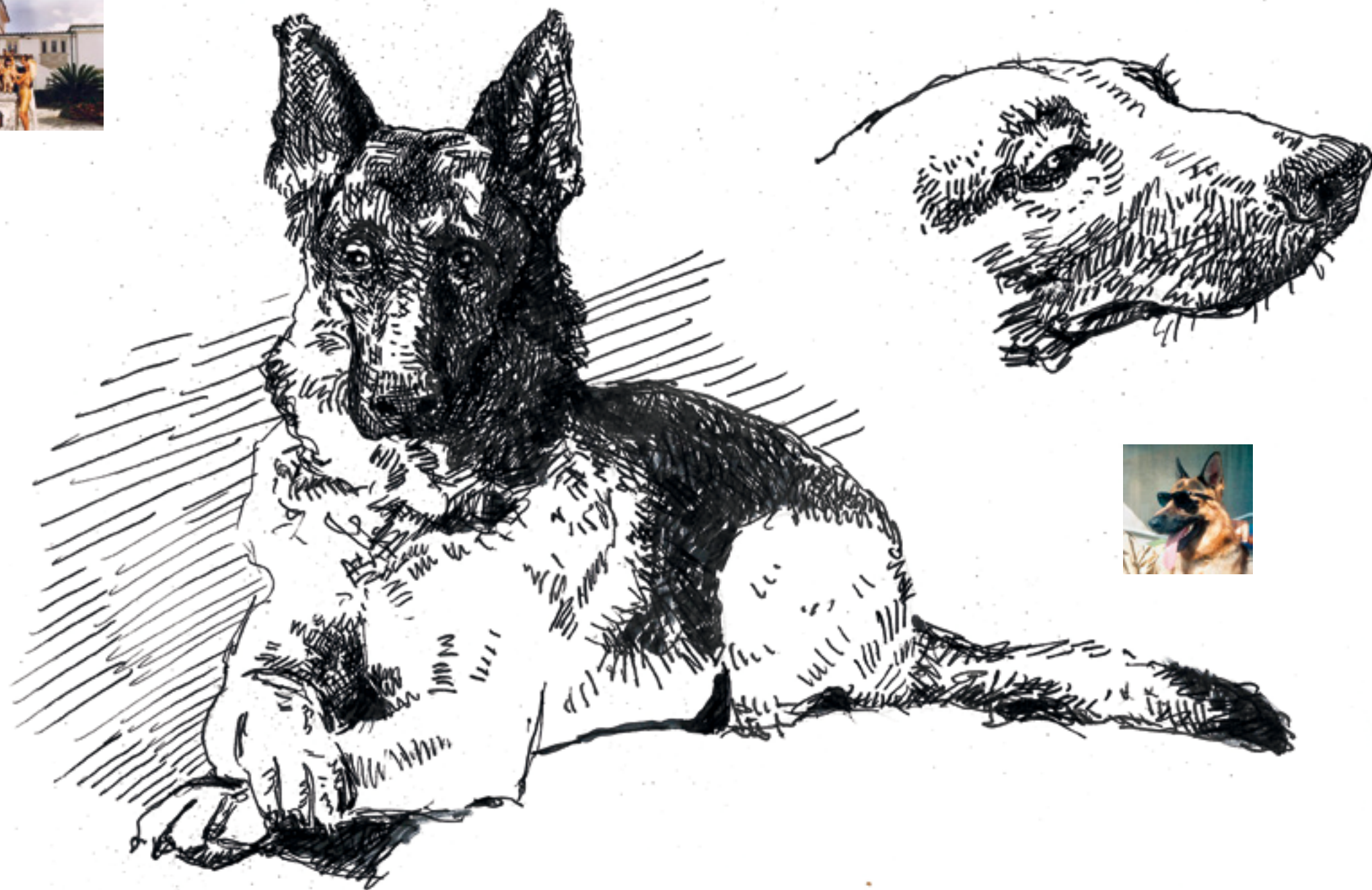
in which we have been living. That world is our world, and in it we find that truth is indeed far stranger than fiction. For that reason, as they say in Cuba, “when I grow up I want to be an official painter... or a dog”.















Levi Orta

La Habana, Cuba, 1984

Vive y trabaja en Gerona / He lives and works in Gerona, Spain

Investiga el componente creativo dentro de lo político, centrándose en las imprecisiones de la frontera entre arte y política, imprecisiones donde la realidad se vuelve irracional y, como consecuencia, una obra de arte en potencia. Está interesado en resaltar el matiz político subversivo de las realidades político-artísticas reproduciendo sus propios mecanismos y estrategias, siempre desde una postura cínica e irónica que atenta solapadamente contra lo hegemónico. Sus piezas se desarrollan en el campo de lo real, donde pone en práctica acciones conductuales que posteriormente son presentadas como instalaciones, vídeos y/o fotografías.

Graduado en el Instituto Superior de Arte de La Habana en 2010, obtuvo la Cátedra de Arte Conducta en 2009 y el HWP Ashkal Alwan de Beirut en 2016. Ha participado en las Bienales de La Habana, Pontevedra, Liverpool, Merco Sur y Las Fronteras. Durante los últimos años ha mostrado su trabajo en Alemania, Austria, Estados Unidos, España, Francia, Israel, Brasil, México, Canadá, Croacia, Reino Unido, China, Líbano, Japón y Cuba. En España ha recibido reconocimientos como el Premi Ciutat de Palma «Antoni Gelabert» d'Arts Visuals y la beca de Artes Plásticas de la Fundación Botín.

Orta's work investigates the creative component of the political, focusing on the inaccuracies of the boundary between art and politics, where reality becomes irrational and, consequently, a potential work of art. He is interested in highlighting the subversive political undertones of political-artistic realities by reproducing their mechanisms and strategies while consistently adopting a cynical, ironic approach that slyly confronts the hegemonic order. His pieces unfold in the arena of the real, where he stages behavioural actions which are later presented as installations, videos and/or photographs.

Orta graduated from Havana's Instituto Superior de Arte in 2010, where he later taught at the Behaviour Art department. In 2016 he took part in the Home Workspace Programme Open Studios organised by Ashkal Alwan in Beirut. He has shown work at the biennials of Havana, Pontevedra, Liverpool, Merco Sur and Las Fronteras, as well as in exhibitions in Germany, Austria, the United States, Spain, France, Israel, Brazil, Mexico, Canada, Croatia, United Kingdom, China, Lebanon, Japan and Cuba. In Spain, he has been awarded distinctions such as the "Antoni Gelabert" Ciutat de Palma Visual Arts Prize and the Fundación Botín Visual Arts Grant.

FUNDACIÓN MONTEMADRID

Patronos / *Trustees*
Carmen Acedo Grande
Carmen Alborch Bataller
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*
José Guirao Cabrera

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 2018

Jurado / *Jury*
Bea Espejo
Margarida Mendes
Valentín Roma

EXPOSICIÓN / *EXHIBITION*

Comisario / *Curator*
Ignacio Cabrero

Artistas / *Artists*
Serafín Álvarez
José Díaz
Antonio Gagliano
Marco Godoy
Irene Grau
Antoni Hervàs
Lola Lasurt
Elena Lavellés
Fran Meana
Levi Orta

Montaje y transporte /
Assembly and Transport
Intervento

Iluminación / *Lighting*
Intervento

Seguro / *Insurance*
Hiscox

CATÁLOGO / *CATALOGUE*

Textos / *Texts*
Alejandro Alonso Díaz
Ignacio Cabrero
Sofie Crabbé
Julián Cruz
Lucía Lijtmaer
Gretel Medina
Margarida Mendes
Marc Navarro
Julia Ramírez Blanco
Blanca de la Torre
Enrique Vila-Matas

Diseño / *Design*
Tres Tipos Gráficos

Preimpresión / *Prepress*
Eduardo Nave

Edición de textos en español /
Copy Editing in Spanish
Antonia Castaño

Edición de textos en inglés /
Copy Editing in English
Exilio Gráfico

Traducción / *Translations*
Polisemia
José Manuel Bueso Fernández

Impresión / *Printers*
V. A. Impresores

Imágenes/*Images* pp. 44, 49, 51, 56, 57, 59, 60:
cortesía/*courtesy* Muroazul (muroazul.com).
Imagen/*Image* p. 53: diseño 3D de /
3D design by Diego G. Carpintero.
Imagen/*Image* p. 116: Foto, Jhoeko
© Irene Grau, VEGAP, Madrid, 2018

ISBN: 978-84-697-8474-7
Depósito Legal: M-35295-2017

