

VUELTAS Y PENUMBRAS
TURNS AND SHADOWS

ÁLVARO ALBALADEJO

Sala de exposiciones del PTS (Planta Alta)
19 de Mayo al 07 de Julio de 2017













A mi hermano Mario

ÍNDICE

VUELTAS Y PENUMBRAS TURNS AND SHADOWS

ÁLVARO ALBALADEJO

<i>Mutabilidad e inmanencia en la escultura de Álvaro Albadalejo</i> Belén Mazuecos Sánchez	15
<i>La serpiente en el tintero</i> Victor Borrego	19
<i>Mutability and Inmanence in Álvaro Albadalejo's Sculpture</i> Belén Mazuecos Sánchez	49
<i>The serpent in the inkwell</i> Victor Borrego	51

Mutabilidad e inmanencia en la escultura de Álvaro Albaladejo

El proyecto expositivo «*Vueltas y penumbras*» del artista Álvaro Albaladejo presenta los resultados de la investigación realizada gracias a la obtención de una de las Ayudas a la Producción Artística, concedidas por la Universidad de Granada a artistas emergentes en su primera edición. La muestra, organizada y producida por el Área de Artes Visuales de La Madraza-Centro de Cultura Contemporánea de la UGR, con el apoyo del Proyecto de I+D+i «Artes visuales, gestión del Talento y marketing cultural: Estrategias de construcción del branding y desarrollo de una network Para la Promoción y difusión de jóvenes artistas» [Ref.: HAR2014-58134-R] del Ministerio de Economía y Competitividad, presenta siete piezas en las que la geometría y la alucinación se convierten en el objeto de estudio, situándose en el centro de todas las reflexiones del artista.

Un negro profundo atraviesa la mayor parte de las esculturas e instalaciones de Albaladejo, que se retuercen, rotan y repliegan sobre sí mismas en un intento infructuoso de ahondar en su propia esencia. El color (o, más bien, la ausencia de color) inunda las piezas de esta exposición, que funcionan como esculto-pinturas que soportan la capa pictórica fagocitándola o dispersándola en el espacio.

La experimentación e innovación en los materiales y técnicas utilizadas, recurriendo a estrategias como la utilización de pintura termocrómica para provocar virajes de color en función de la temperatura ambiental; la aplicación de pigmento negro sin aglutinar, generando oscuridades abisales; el recurso al trampantojo, sugiriendo calidades materiales que no son más que simulacros o espejismos de otras texturas y componentes... en definitiva, la provocation de juegos ópticos y engaños visuales a través del material y la trasgresión de las formas, configuran el particular universo de Albaladejo, conectando con el trabajo de artistas como Anish Kapoor u Oliver Johnson.

Por otro lado, la alienación de las piezas remite a la estética de la deconstrucción que articula la poética personal de artistas como Ángela de la Cruz.

Álvaro Albaladejo parece cristalizar distintas fases del proceso creativo, que terminan encquistándose en el propio material.

Mutabilidad e inmanencia se conjuran en una obra rotunda, sobria y sin excesos, que consigue aprehender la esencia de las cosas pero también, al mismo tiempo, registrar su carácter cambiante.

Se establece de esta forma una dialéctica de opuestos, entre esencia y apariencia, movimiento y reposo, corporeidad e inmaterialidad, luz y sombra, monocromía y policromía... que refuerza la idea de desdoblamiento y alteración de la conciencia, situando al espectador en un espacio incierto que pone en crisis y hace zozobrar sus propios patrones mentales, sus certezas y la percepción del mundo.

La línea curva que anima las esculturas de Álvaro Albaladejo, fuerza también al espectador a recorrer el espacio expositivo siguiendo un itinerario serpenteante, jalónado por distintos hitos escultóricos que funcionan -en su conjunto- como una gran instalación en diálogo con el ambiente... un lugar (o un no-lugar) por el que el visitante se ve abocado a deambular replicando los mismos ritmos enajenados que el artista imprime a sus obras.

Belén Mazuecos.

Directora del Área de Artes Visuales.
La Madraza-Centro de Cultura Contemporánea. UGR

Quisiera contentar | Metales afines (2017)

Todos los lugares se me asemejan

160 x 60 x 4 cm. Hierro pulido y repujado, bisagras vaivén,
pintura negra y termocrómica

I wish to content | Related metals (2017)

All places are alike to me

160 x 60 x 4 cm. Embossed and polished iron, swinging
hinges, black and thermochromic paint

Diferentes momentos de color de la pintura termocrómica. p. 23-25

Different colour times from thermochromic paint. p. 23-25





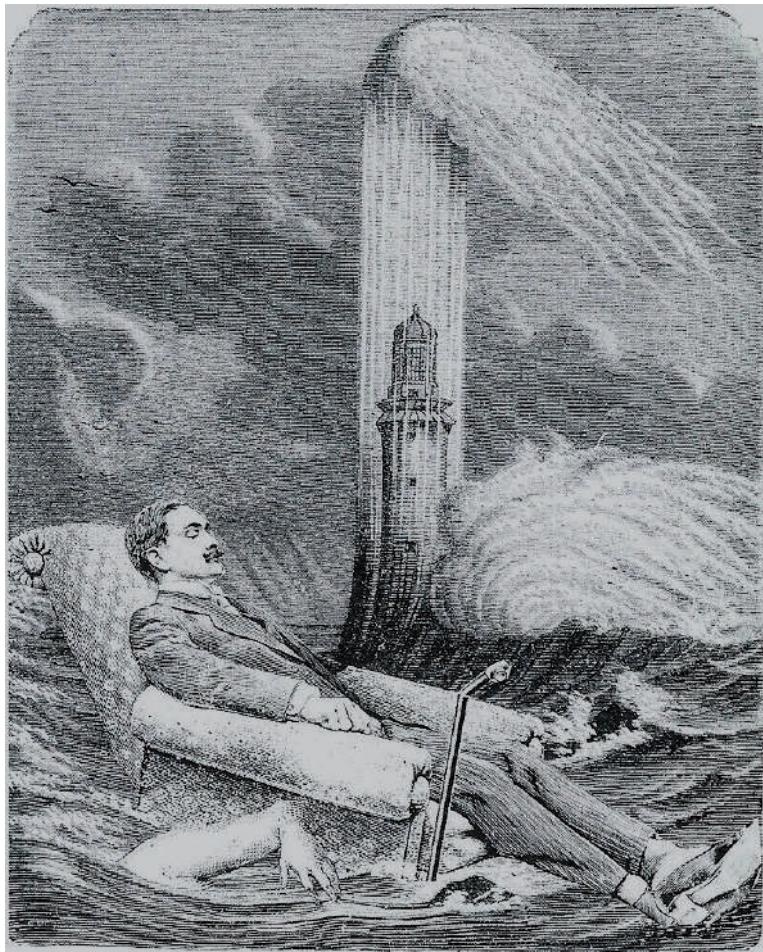
LA SERPIENTE EN EL TINTERO

(...) semejantes a esos reflejos gesticulantes de objetos reales que se agitan sobre las aguas revueltas.

Gérard de Nerval

Víctor Borrego: Imagino un escenario para este diálogo. El escenario que de modo recurrente revivo y se me impone es la terraza de la plaza de Gracia, donde nos vimos cuando aún tenías algunas piezas en proceso. La exposición ya pasó y sabes lo azaroso que es el recuerdo; las imágenes evocadas se nos aparecen como híbridos hechos con restos de percepciones aplicadas según las pautas que establecen ciertas configuraciones conceptuales más relacionadas con lo literario que con la imagen. Entonces me digo..., me repito: había dos pirámides de metal abolladas y esmaltadas de un satinado gris oscuro, casi negro..., pero aún no veo. Tengo que improvisar un boceto mental que vacila entre ciertos destellos fugaces, semejantes a postimágenes, y vislumbres que parecen extraídas de un cuaderno de notas. Sospecho que esta manera de recordar revela sobre todo mi propia forma de procesar la información visual y me pregunto si ese mismo proceso de simulación fantasmática a partir de conceptos embrionarios no está ocurriendo todo el tiempo, en las milésimas de segundo que transcurren entre la sensación y el apercibimiento de los objetos, como una especie de alucinación permanente de lo real, a la que ya estamos habituados y que ciertos objetos artísticos inhiben.

Schopenhauer entendía que delirar consistía básicamente en llenar las fisuras de un yo discontinuo con material psíquico de desecho. Del mismo modo, percibir supone llenar fisuras y, a menudo, grandes huecos, en la discontinuidad de la información sensible, con algún tipo de cemento mental; la protomateria o imaginación material de la que están hechos gran parte de nuestros recuerdos. Ahora, en este mismo instante, puedo comprobar que cada cosa que experimento hace que mi cuerpo reaccione y mi mente cambie. A veces -casi siempre- se trata de transformaciones muy sutiles pero, en todos los casos, absolutamente precisas. Cuando trato de evocar el momento que acaba de suceder puedo sentir como mi propio cuerpo se moviliza componiendo una réplica de las microrreacciones posturales originales. Lo postural, apenas sugerido, atrae imágenes y sensaciones que no se comportan como copias fotográficas, sino más bien como recreaciones mentales producidas por simple inducción. El esfuerzo por recordar tu exposición me provoca instantáneamente una inconfundible tensión muscular; me hace sentir como si estuviera allí. Sin embargo, lo más curioso es que la evocación corporal de ese comportamiento suscita la recreación imaginaria de aquellos espacios y objetos, representados ahora con una literalidad que no obedece a lo visual. Es como si el cerebro no recordara realmente otra cosa que el propio cuerpo constantemente afectado por los acontecimientos, adoptando posturas que funcionan como un inmenso archivo de impresiones, signos miméticos que, en cada evocación, deben ser desandados hacia los objetos que los estimularon. Recuerdo con los brazos, con la espalda, con el corazón esa impostura de tus obras, ese plantarse frente a la percepción como algo que simplemente viene dado. Obras en las que se evidencia la naturaleza esencialmente ambigua de todo objeto, sobre todo de aquellos que consideramos «simples objetos». El cuerpo es la referencia inevitable y única; recordar es un transitar por posibilidades corporales. Como cuando, recién despertados, un ligero cambio de postura nos hace revivir de golpe aquel momento del sueño que creímos olvidado...



Collage de Max Ernst perteneciente a *Une semaine de bonté* (1934)

Max Ernst's collage from *Une semaine de bonté* (1934)

Álvaro Albaladejo: No puedo dar más que saltos al leer tus primeras impresiones y ver el finísimo hilo que cose esa relación que siento de modo especial entre cuerpo e imagen, entre las afecciones que evidencia la piel y las perturbaciones que siente la mente. Supongo que finalmente la exposición o estas piezas y aquellas que se realizan con este ánimo acaban padeciendo esa energía y uno compadece la misma. Así la psicosomatía del momento actual la porta cada una de las obras y se transfiere. Esta exposición o este grupo de obras las realicé en un momento anímico de fácil acceso para mí, como un sótano o buhardilla que escondieran recuerdos cargados de fracaso. He sentido este trabajo como un exorcismo, aun a sabiendas de que era más una invocación que una liberación. Es un momento pesado, oscuro y lleno de dobleces. Resumiendo, tus impresiones aciertan de pleno y tengo muy presentes dos sueños al respecto en los que se manifiesta esta relación corporal con la escena y la acción que se desarrolla. El primero es, más bien, una ensañación en la que me despierto y aún medio dormido voy al baño, me lavo la cara y las manos, y al secarme la cara en la toalla tengo la absoluta certeza de que las manos que manipulan tras la toalla pertenecen a otro. El otro sueño es de Walter Benjamin, lo titula «La luna» y realizó varias versiones, supongo que por este encaje continuo que se intenta a través del recuerdo; ilustra perfectamente la misma situación. En un momento concreto del sueño, Benjamin describe una extraña sensación a causa de la luz de la luna que le baña a través de la ventana y la horrible sensación de volver a la cama tras ir al baño y, en el preciso momento de acostarse, temer que su cuerpo se encuentre ya en la cama. Quizás se refiere a esta cuestión la supuesta Laura Palmer en la mítica escena de la habitación roja, cuando responde al agente Cooper sobre si ella es realmente Laura Palmer: «Siento como si la conociese, pero a veces mis brazos me tiran hacia atrás».

V: Hacer una escultura supone, en ocasiones, crear un cuerpo intermedio al que transferimos lo psíquico y lo somático. Para el espectador, es como esa toalla de tu sueño, apretada sobre el propio rostro por las manos de un extraño. Theodor W. Adorno, afín a Walter Benjamin, relata así el final de uno de sus sueños: «los cocodrilos ya se acercaban. Tenían cabezas de mujeres extraordinariamente bellas. Una se dirigió a mí con buenas palabras: "Ser engullido no duele". Para hacérmele más fácil, antes me prometió las cosas más hermosas». El trabajo escultórico, a través del esfuerzo físico «pesado, oscuro y lleno de dobleces», también se experimenta como una suerte de rito redentor; una expiación de la propia violencia ejercida sobre la materia que busca su fortaleza y su consuelo en la gratificante promesa de la obra acabada; la belleza antes de la consumación.

Recuerdo que, a medida que se aproximaba la fecha de la exposición, estabas cada vez más preocupado y confuso; necesitabas compartir tus dudas y encontrar otros puntos de vista. Me enseñaste algunos bocetos; eran dibujos voluntariamente simples, casi como ideogramas; lo justo para retener una idea sin alterarla. Eran días duros, de mucha presión, llevabas demasiadas cosas a la vez y te angustiaba la falta de tiempo para el trabajo reflexivo que exigían ciertas piezas aún no resueltas. Para colmo el taller se inundó y te viste obligado a aplazar la inauguración...

A: Fue un mal sueño ciertamente. Ahí sí hubo cocodrilos. Recuerdo que estuvimos comentándolo días después. Me enviaste una imagen fantástica de una de las inundaciones de Max Ernst y una aclaración sobre la relación entre las catástrofes naturales y el estado mental. Cuando me llamaron para darme la noticia del desastre, yo estaba justamente medio dormido

en el sofá, la imagen de Ernst cobró vida. En paralelo estaba realizando mi colaboración en el Palacio de los Condes de Gábia, entonces me afectó toda la exposición de Santi Ayán, además de la visita a la retrospectiva de Bruce Conner en el Reina Sofía. Ya conocía la obra de Conner, sus collages y su faceta de videoartista, pero fue un golpe ver sus esculturas negras a la vez que yo estaba generando las mías. También me impresionó su serie ingente de klexografías (esas manchas simétricas propias del test de Rorschach), porque yo tenía algunas piezas que estaba llevando a cabo bajo ese mismo principio. Estoy seguro de que todo este material está en el interior de este proyecto.

V: Entiendo por dónde vas..., hay una relación entre el montaje de la exposición de Ayán, que viviste tan de cerca, y la retrospectiva de Bruce Conner; el presentimiento de algo importantísimo que es preciso no olvidar, algo que está en el origen mismo de la necesidad de construir objetos, casi a contracorriente, decididamente punzantes, deslucidos, más o menos desatinados, que siempre corre el riesgo de enredarse en sus propias dificultades y distraerse de su propósito. Es importante no olvidar que, antes de nada, se trata de ejercer actos de negación que deben mantener intacta su espontánea crudeza, aunque nos lleve años dar con esa inmediatez.

A: *Efectivamente, lo que concierne a la construcción de objetos en estos autores me afecta directamente de modo especial por esa crudeza espontánea y por mantener la posición en el acto de negación que indicas. Pero en mi caso el proceso acaba envuelto en un carrusel de referencias y derivas de la propia obra, que culminan en cierto hermetismo de difícil acceso. Así que respecto a alguna de las obras quisiera hacer un par de aclaraciones o apuntes. La pieza con pintura termocrómica -el abatible- tiene realmente dos títulos. Uno de los títulos es un recuerdo de su inspiración (la pieza de Marcel Duchamp), un intento de traducir fonéticamente su título original: Glissière contenant un moulin à eau (en métaux voisins). Por eso, la primera parte es «quisiera contentar», apócope de «quisiera contentar un millar en uno». El resto del título es una adaptación gráfica de la pieza: una pleca como separación (|), como las dos caras de la pieza, y, por último, el encuentro donde convergen ambos títulos, el original francés traducido al castellano: «metales afines» o «metales vecinos» (como se quiera traducir). De este modo, el primer título finalmente resulta: quisiera contentar | metales afines. Y el segundo: Todos los lugares se me asemejan. Esta es una frase que repite «El gato que caminaba solo», de Rudyard Kipling, y me parecía que casaba con la capacidad de captar la temperatura por parte de la pieza, con una actitud muy distante, casi autosatisfecha. Al final es otro juego de relaciones dobles, la misma pieza tiene un falso acolchado, repujado en metal, similar a un cabecero de cama; mientras que la otra cara, de metal pulido, es un espejo negro. Mediante el movimiento de esas dos caras que intentan relacionarse aludía al duermevela con el vaivén entre el espejo y el cabecero. Quería contener la energía del espectador en este artefacto a través de la imagen y la temperatura.*

V: Se trata de valerse del lenguaje del arte como protocolo que abre una puerta a otro mundo, haciendo como si ya se estuviera allí, usando los signos de un modo completamente diferente a todo lo que hasta entonces habíamos conocido, forzando la aparición de una sobrenaturalidad inseparable de la naturalidad. Es como si todo respondiera a una lógica parojojal. La paroja es siempre una cuestión de extremos irreconciliables que, sin embargo, se dan simultáneamente. La paroja dinamiza la experiencia; la desobjetiviza. Cuando







se dan, de una sola vez, dos realidades iguales y, sin embargo, distintas, cada incidente adquiere una doble dimensión; pertenece a la vigilia y, al mismo tiempo, al sueño. Una continuidad desconcertante entre mundos excluyentes, conjurados por la presencia penumbrosa de la escultura. Expansión del sueño en la vida real o absorción de la vida en el sueño: «Vaporización o centralización del yo -dirá Baudelaire-. Todo está ahí». Todo lo imaginable es posible y todo lo posible está sucediendo ya delante de nuestros ojos. Lo ilimitado nos rodea, pero nuestros sentidos se obstinan en no verlo. Hace falta un «largo, inmenso y razonado trastorno de los sentidos» que, según Rimbaud, podría transformar el arte en videncia, interceptando las fuerzas impulsivas del cuerpo y el modo en que este se relaciona con las cosas. Vemos a costa de negarnos a ver. Percibir la realidad de forma convencional es una forma de alucinación negativa que, por costumbre o cultura, ha prevalecido sobre otras. Alucinar -afirma André Green- es siempre un acto de negación; es necesario un acto previo de negación respecto a lo que los sentidos nos muestran. ¿Qué se está negando en lo que tu obra evidencia? -Sospecho que uno de los grandes invisibles aquí es el proceso-. El proceso en tu caso supone la fundación de un territorio desconocido que exigirá arduas exploraciones y derivas. En tu forma de trabajar hay una exuberancia en los preparativos que contrasta con la desnudez final de las piezas. Te he visto dedicar mucho esfuerzo y tiempo a la construcción del mobiliario y las herramientas precisas, aunque a veces las obras no llegaban a realizarse o su resolución quedara aplazada indefinidamente. La riqueza de tus procesos materiales y conceptuales resulta abrumadora y ese vértigo se vislumbra en la obstinada opacidad de tus obras acabadas. Obras furiosamente mudas.

A: *En cuanto al proceso o la investigación desarrollada me parece reseñable el caso de Mark Manders. Su discurso y todo su afán se centra en reconstruir el sistema de funcionamiento de su inconsciente. Podríamos entender que es un inconsciente artificial a través de su obra: repeticiones, obsesiones, pensamientos cílicos, narrativa alterada, deslocalización de espacio y tiempo.*

V: Como decía Rodin a propósito de Crowley: «tus obras poseen esa flor violenta, ese buen sentido y esa ironía inesperada. Son un hechizo poderoso y se asemejan a una beneficiosa agresión». Soy consciente de estar realizando una especie de antientrevista, en la que el entrevistado es el que debe hacer el esfuerzo de no perderse en divagaciones y retornar a la cuestión. Es una deriva buscada que me parece en consonancia con las tensiones que crea tu obra entre los prototipos formales ideales y los impulsos entrópicos por dislocar y deshacer todo intento de estructura estable; como aquello que decía Juan Muñoz: «la obra de arte se interpone entre la realidad y quien la atiende». Por otra parte, entiendo que un texto para un catálogo debe aspirar a que sea el artista el que tome la iniciativa y se exprese, a pesar del entrevistador. Sospecho que, secretamente, esa es la forma correcta de actuar: escapar, dejando un rastro de huellas que se adentren en la espesura, y aislar al autor en ese bosque para que deje oír su voz. Tus palabras son las más necesarias... pequeñas luces en la oscuridad de un discurso deliberadamente oscuro.

A: *Leopoldo María Panero profetizaba en una entrevista algo que pude ver con mis propios ojos tiempo después, decía que le invitarían a charlas o incluso a la televisión para ver como el monstruo hace cosas: «El monstruo bebe Coca-Cola, glu glu glu...». Al final es cosa de mediatizarlo todo y de que quede constancia de lo que dijo o hizo el artista. Siempre pensé que para eso está la obra y que la cuestión es abordarla de la manera más honesta posible, por parte*



Página anterior / Previous page
C(Detalle) (2017) / **C**(Detail) (2017)

C(2017)
180x25 cm. Cerámica de barro refractario

C(2017)
Refractory clay ceramic



del autor, y del resto también, por supuesto. El problema es que creo que la obra es muy obvia y evidente, y cada vez es más críptica realmente, incluso para mí. Pero sigo creyendo en el poder de las imágenes y que enfrentarse a una escultura debe ser para todos igual de fatigoso. No obstante, pienso que será más coherente seguir escondiendo la mano. Por todo esto me interesa el caso de Louise Bourgeois, que iba casi siempre a las entrevistas con Fillette (1968) y la agarraba con fuerza, como a un amuleto contra la propia entrevista, como una protección. En mi caso este amuleto pueden ser los sueños o, más bien, las pesadillas. Así que para arrojar más luz difusa, traigo a colación otro momento de pánico. En mi estancia en Alemania tuve sueños muy intensos y varios sueños lúcidos. Una noche soñé que entraba en una cantina de madera que rápidamente se convertía en un sótano. Tras entrar en esta sala escuché una voz interior como una advertencia: Si se acerca, desapareces. Recordaba una leyenda de una fuerza o entidad que te atrapaba por la espalda y te consumía, pero solo podía moverse entre las sombras. Yo buscaba las zonas iluminadas e intentaba despertar, sabía que era un sueño y que debía salir de allí. Recordé que los chamanes de distintas culturas a través de la palma de la mano cobran conciencia dentro de un sueño. Entonces me miré la palma de la mano, pero tenía una trampa mental: de repente llevaba guantes de cuero tal como acostumbraba a hacer en esa época. No podía más que reír al verme así atrapado en el mecanismo mental que yo mismo había construido. Miedo me da tener que recuperar el hilo o retorcer la línea para que se dirija hacia donde debe, eso es lo que me paraliza... Aunque para ser sinceros estamos en consonancia, yo también intento hacer una antientrevista como entrevistado, creo que me sale de modo natural. Se debe a la falta de concreción por mi parte en cuanto siento que debo hacerlo, que debo constatar algo. Hay una necesidad de constatarlo todo que me resulta criminal. Es algo muy antiguo, pero me incomoda profundamente. Prefiero perderme en la conversación y ya surgirán las pautas del proceso a través de estas divagaciones.

V: Entonces sigo dejándome llevar por las libres asociaciones que me sugiere tu trabajo que, en sí mismo, me parece una forma de circuloquio: «Vueltas y penumbra»... Vuelta significa irse para regresar o, lo que es lo mismo, niirse ni quedarse. Del mismo modo que penumbra no es ni oscuridad ni luz. Toda la exposición nos enfrenta a una doble indeterminación, que inquieta y provoca un cambio de postura. Una nueva concepción de las imágenes y de sus relaciones con la motricidad. El lenguaje entendido como una función motriz compleja que actúa por influencia y automatismo. Jules Séglas, psiquiatra y alienista de exquisita sensibilidad, propuso en 1888 la tesis del origen psicomotriz de las alucinaciones que hasta entonces se asociaban únicamente a alteraciones relacionadas con alguno de los cinco sentidos. Séglas observa que la formación de imágenes visuales, auditivas, etc. viene siempre precedida de una característica sensación de movimiento: de una *kinesia*. Cuando los músculos se activan sin un motivo, del mismo modo que lo harían frente a un estímulo concreto, esta activación desencadena, de forma proyectiva, el fenómeno alucinatorio de percibir sin objeto. Sería posible imaginar un entorno construido de tal modo que sus espacios y sus objetos fueran capaces de provocar determinados comportamientos kinestésicos, generando una radical alteración de la realidad convencional, un «trastorno de los sentidos» que ponga en jaque a lo real. El constructor de un lugar así sería un verdadero revolucionario empeñado en un trabajo negativo de primera magnitud.

«El ojo y el vértice», título de tu anterior exposición, señalaba hacia la subjetividad de un espectador adherido a su cono visual y al poder magnético de los obeliscos y menhires en tu obra. Toda escultura crea un eje en el espacio que automáticamente obliga a girar en torno a ella (no deja de ser irónico que las rotundas se llenen de esculturas). El proceso escultórico

puede ser usado como un medio para espesar las superficies, complicando el acceso al fondo de las formas y haciendo tambalear nuestras certezas. Hay una especie de empatía entre las posibilidades metamórficas de las superficies y la continua inestabilidad del pensamiento. Todo pensamiento fluye hacia el silencio y todo objeto hacia su desaparición. La aparición de una forma es el principio mismo de su disolución. El más elemental y firme de los objetos, el triángulo, pone de manifiesto su inestabilidad en cuanto fijamos nuestra atención en él. Inmediatamente notamos como se descompone ante nuestra mirada: se expande, se fragmenta, se multiplica en impresiones incontrolables que vienen a impugnar su conceptualización; lo que vemos no coincide con lo que sabemos. Como si el objeto como tal se esfumara al reconocerlo. Como si toda cosa percibida no pasase de ser una mera predisposición, una tentativa frustrada. Son esculturas que dinamitan lo real desde dentro, mediante un exacerbado abandono a la tangibilidad.

A: Obviamente pienso en todo lo kantiano del asunto, en la relación que existe entre fenómenos y noumenos y en como esto se relaciona a su vez, de forma peculiar, con la teoría de Gaston Bachelard de lo que él determina como obstáculos epistemológicos. Aquí puede establecerse dicha kinesis o cierto movimiento de traslación entre la percepción del objeto, el objeto en sí mismo y la ofuscación del conocimiento. Esa es la aceleración, la cinética interior de estas obras que se manifiesta, se somatiza, mostrando ese movimiento excéntrico. En algunos casos esto se manifiesta de forma más evidente, como en Pensamiento recurrente (2017) o C (2017). Piezas que además formalmente eran útiles en este proyecto. C supone un mástil, un faro, un eje sobre el que rotar y marca una vertical poderosa ante tanta pieza de suelo. Mientras que Pensamiento recurrente (2017), la pieza de tela, supone un núcleo de encuentro entre otras obras y cataliza distintos aspectos de las mismas ascendiendo en tensión y revolución. Aún tengo la espina clavada de que esta pieza finalmente no fuese cocida con esmalte craquelado japonés. También se me quedó en el tintero la pieza de la serpiente, que creo voy a intentar incluir en el catálogo.

V: «La serpiente en el tintero» podría ser un buen título para esta conversación.

A: Sería un título fantástico y nada gratuito. Como viene siendo frecuente, nada es casual y en este momento estoy documentándome para el próximo proyecto que será en colaboración con las colecciones de la UGR en el marco del proyecto FACBA. El caso es que hace unos días encontré en la serpiente el eslabón que enlazaba ambos proyectos. Mi proyecto se centra en El Benben, un mito fundacional del Antiguo Egipto. El Benben es la montaña primordial que surgió del Nun, el océano primigenio, y sobre la cual se autoengendró Atum. Esta es la parte donde centro el proyecto, la creación de Atum a través de una masturbación que dio lugar a la pareja divina y, por tanto, a todos los dioses y diosas venideros. Originalmente Atum no era antropomorfo, decidió encarnarse con forma humana andrógina, pero su forma anterior era animal, era una serpiente y se le conocía, entre otros nombres, como El fin del universo. Originalmente Nun, Atum y la serpiente eran lo mismo. Se me olvidó decir que, dependiendo de la versión del mito, se decía que Atum surgió tras copular con su sombra (no sé si esto tiene algo que ver con aquel sueño que comentaba antes...).

V: Recuerdo el hermoso estudio de Othmar Keel sobre la iconografía del Antiguo Oriente; un compendio de mitos y dibujos que hacen volar la imaginación. Keel sostiene que el propósito de las representaciones visuales y literarias de la Antigüedad al representar algo inmaterial era asegurar la existencia de ese ente y permitir participar de él a quien lo representaba o lo



percibía como una auténtica encarnación. De modo que la forma corporal que debía adquirir en cada momento el mito –Atum como andrógino o Atum como serpiente– atendiendo a la subjetividad del evocador más que al carácter –esencialmente informal– de lo evocado suponía una decisión transcendental. El cuerpo en que se encarnaba un mito se nos aparece como una firma o índice.

A: En sus «Notas sobre el índice», Rosalind Krauss también desarrolla la idea de la imagen y el objeto como indicadores, como índices, haciendo una mención particular en el caso de la fotografía. Comenta que, al ser una impresión física sobre una superficie fotosensible, es un registro visual que actúa como índice de su objeto. Introduce un texto de André Bazin sobre la condición indicativa de la fotografía en el que este concluye diciendo que, en la fotografía, la identidad del modelo que se reproduce es el propio modelo. Como caso último propone el prefacio al *Gran Vidrio* de Duchamp, donde unas anotaciones revelan lo siguiente: «Para el reposo instantáneo = introducir el término extrarrápido».

V: Sí, algo así como el concepto de *imagen-tiempo* deleuziano, que viene a ser la condensación de acciones en cosas. Esa suspensión del tiempo en la que se instalan las llamadas imágenes fijas y la demora perceptiva que nos provoca la forma en que absorben el movimiento en su permanecer. De este modo una obra de arte puede propiciar la adivinación, como un modo de alucinación en la que recordamos los hechos futuros al acceder a la experiencia de un tiempo no lineal donde los acontecimientos se nos presentan sincrónicamente. Cuando un fragmento de algún recuerdo de lo que acontecerá salta accidentalmente a la cotidianidad del tiempo lineal, surge la sensación de *déjà vu*.

A: Para Krauss esta referencia a las exposiciones rápidas que producen un estado de reposo es una clara alusión a la fotografía. Describe el aislamiento de algo en una sucesión de temporalidad. Todo este discurso no hace más que mostrarnos la intención de dar tiempo a las imágenes. En mi caso las obras funcionan como índices alucinatorios o índices de la alucinación.

V: El concepto de índice, en el pensamiento antiguo, va unido al presentimiento de reconocer en algo un signo aunque realmente no lleguemos a saber de qué. Advertir indicios es presentir un significado y, al mismo tiempo, experimentar la impresión de que ese significado nos está vedado. La idea la retoma Alfred Gell en su original teoría antropológica del arte que desarrolla en *Arte y agencia*. Gell se propone sustituir la cuestión de la estética –que siempre se prestó a todo tipo de ambigüedades y abusos– por la de la búsqueda de la intencionalidad: «los objetos constituyen índices de las relaciones que los originaron». Se trata de remontar y recrear la cadena de intencionalidades en las que se engarzan; el todo inescrutable del que son indicio. Un todo –el del arte– entendido como un sistema de acciones destinadas a cambiar el mundo. La obra de arte es percibida entonces como un agente que ejerce su agencia sobre un espectador paciente. De modo que no se trata de descifrar nada, sino de reconocer una intencionalidad y abandonarse confiadamente a ella: ser abducido.

A: En la obra que he titulado *Déjà vu* (2017), el mecanismo interno de la pieza funciona como índice alucinatorio de un modo más evidente. Realizar el simulacro de una losa de mármol es un artificio perverso per se. Pero cuando el trampantojo quiere representar una ilusión en la configuración de las vetas de mármol, se trata, en definitiva, de una alucinación inducida;

Página anterior,
estudio para *El fin del universo* (2018)

Previous page,
skecht for *The end of the universe* (2018)

Déjà vu (2017) (Detalle)
45x45 cm. Trompantojo de mármol sobre resina de poliéster

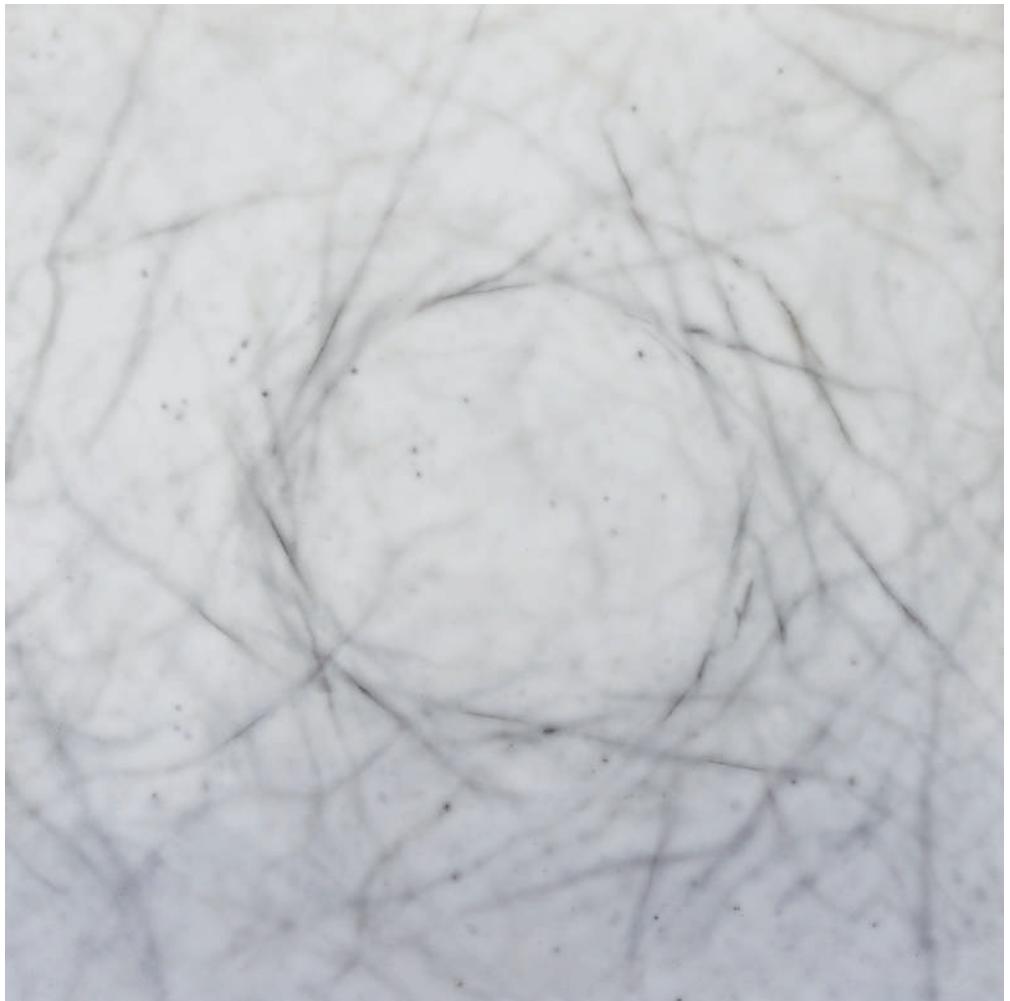
Déjà vu (2017)
Marble trompe l'oeil on polyester resin, iron and wood

Páginas siguientes vista general y detalle
Next pages general view and detail









entonces podríamos hablar de mala leche. En este caso estaría de acuerdo con esa idea del trabajo negativo (literalmente) de primera magnitud.

V: En *Déjà vu*, la base cuadrada se convierte en un rombo cuando te alejas..., es cosa de magia, un trampantojo que admitimos por costumbre; la perspectiva es un hecho fenomenológico no una explicación. Las falsas vetas de la losa que simula ser de mármol -más templada que fría- reproducen las tensiones dinámicas de *Pensamiento recurrente* que se levanta retorcida sobre un falso suelo blanco, elevado ligeramente por unas patas que se han hecho tan deliberadamente finas que parecen sugerir que las ignoremos, de manera que el conjunto levite sin engaño. La escultura es como una piel girando sobre sí misma en forma de cono; aunque esto es solo un decir, porque aquí nada se mueve y la figura evocada del cono no pasa de ser un fantasma del lenguaje para apropiarse de un indecible estado de ánimo.

A: *Ese estado de ánimo es el motor de esta kinesis. Sentir como se enredan las sábanas al pie provoca un cambio postural y provoca un cambio en la somatización del sueño, se puede tornar pesadilla o introducir nuevos elementos narrativos en el estado onírico. Este es el grueso de mi tesis, si podemos llamarlo así. Los mecanismos de creación de imágenes en los sueños y la alucinación como tecnología perceptiva aplicados a la creación o a la escultura, si queremos ser más exactos. Aquí realizo esta puntualización porque para mí es más fácil trabajar con este plano físico, existencial. Sentir esa invasión de la escultura, el objeto en el plano real que habitamos. La invasión, el trampantojo, el engaño o la agresión son más evidentes o al menos más familiares.*

V: Frente a un mundo constreñido por el sentido, surge la voluntad de clarividencia y magia, de acceder a la realidad idiota que, para Clément Rosset, es tan extraña a la razón y a la representación como inmune a cualquier intento de aprehenderla. Es como el ilusionismo de Juan Muñoz en su monumental trampantojo *Double Bind*, una escenificación del concepto propuesto por Gregory Bateson para referirse al lenguaje esquizofrénico, estructurado sobre el constante dilema de verse forzado a realizar dos acciones contradictorias al mismo tiempo. Hay algo que cortocircuita la razón y que sin embargo se nos presenta como un hecho. No hay nada que entender, simplemente ocurre. Raymond Roussel basaba su literatura en esa misma contradicción: desarrollar en un mismo relato dos soluciones viables y, en cierto sentido, autoexcluyentes. El otro maestro reconocido de Duchamp: Jean Pierre Brisset, afirmaba que entre dos formas semejantes ha de existir siempre la posibilidad de descubrir una relación semántica. Roussel estaba fascinado por los universos que era capaz de generar el propio lenguaje al ponerlo en situaciones paradójicas. En *Nouvelles Impressions d'Afrique* desarrolla una mise en abyme de paréntesis que abren y cierran una sucesión de universos paralelos. Del mismo modo, en escultura, esta multiplicidad de lo real que se despliega en la experimentación lingüística, se puede concretar e imponer de forma explícita, como un acto físico de expansión/compresión del objeto, a través de repeticiones, torceduras y rupturas. Tendemos a ignorar el potencial que oculta un enunciado cuando es tomado en sentido literal. Como aquella cita de Heriberto Helder que tanto inquietaba a Juan Muñoz: «Era un perro que tenía un marinero». De pronto lo que se está diciendo trasciende lo lingüístico y nos traslada hacia un espacio desconocido. David Lewis, filósofo analítico, retomando la

Pensamiento recurrente (2017)

Cerámica de barro refractorio

Recurring Thought (2017)

Refractory clay ceramic

Página siguiente / Next page

Pensamiento recurrente (2017) (Detalle) / *Recurring Thought* (2017)





vieja idea de Leibniz de la pluralidad de los mundos, demuestra con impecable lógica que los mundos posibles son tan reales como eso que llamamos «nuestro propio mundo». Plutarco distinguía entre adivinaciones falaces y adivinaciones veraces. Mientras las falaces se adaptan a la costumbre y suelen acertar sencillamente por anunciar lo previsible; las veraces se arriesgan a decir lo imposible, por lo que casi nunca se cumplen..., al menos en este universo; pero el solo hecho de conjeturar su posibilidad implica un acto creativo puro.

A: Palabras mayores me resultan esos referentes. Aunque no me son ajenos los mecanismos propuestos por ellos. Por mi parte, este proyecto es el intento de poner de manifiesto esa sucesión continua de la paradoja, esa bipolaridad de la que antes hablabas aplicada a la lógica. El gato de Schrödinger, que está vivo y muerto dentro de la caja al mismo tiempo. En el caso del lenguaje, una variante de esta lógica disparatada es la que plantea Foucault en el inicio de Las palabras y las cosas, cuando recurre al texto de Borges sobre los animales del emperador. Comenta que la atracción que se siente por el nuevo sistema propuesto, el asombro de esta taxonomía (ordenar los animales del emperador por categorías alocadas para nuestra lógica: «...b) embalsamados, [...] i) que se agitan como locos, [...] n) que de lejos parecen moscas...»), que se muestra como encanto exótico de otro pensamiento es precisamente «...el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar esto». Este juego de atracciones y perversión del lenguaje es el funcionamiento de la seducción que se pone en marcha en estas piezas...

Post scriptum

Anochece, la terraza de plaza de Gracia hace tiempo que se desvaneció. A solas, en el espacio abstracto de este ensueño, vuelvo a cerrar los ojos y me esfuerzo en recrear una última escena. Te imagino durante el montaje de la exposición, trasladando las piezas de un lado a otro. Puedo adivinar los puntos exactos por dónde debe sostenerse una pirámide con dos manos y descubro que hay un poder en estos actos, una teatralidad que queda resonando en la escultura inerte que se nos presenta ahora con la altivez de una lápida. Siento que es la propia obra la que guía nuestros pasos y nos coloca en la situación precisa para su cumplimiento, cuerpo a cuerpo, frente a la piel de la imagen. La piel es el borde del objeto, el territorio de las máscaras, del carterista y del trilero. La borrosa frontera entre representación y presencia; el lugar de los signos, la escritura y el tatuaje: «una vez me pinté de negro pero no funcionó», dice uno de los personajes de Zabriskie Point. En estas obras, tan próximas a la sacralidad de la Rothko Chapel, bajo la apariencia neutral de un minimalismo bien aprendido, emergen autoficciones extremas de un sombrío manierismo, que recuerda al de Banks Violette o Steven Parrino. Pues lo sagrado se refiere tanto a lo santo como a lo sacrílego, como evidencia la mansedumbre salvaje de Bruce Conner. Explorar la psicodelia en el menos es más, modelar la blandura de lo rígido, el triunfo de la anti-forma, las luces sólidas de Anthony McCall. En blanco y negro, hacer volar una funda de máquina de escribir Underwood o habitar el misterio no resuelto de las esculturas negras de Tony Smith, con solemne oscuridad y sin perder el humor.

(...) semejantes a esos reflejos gesticulantes de objetos reales que se agitan sobre las aguas revueltas.

Gérard de Nerval

***Thriller K* (2016) (Detalle)**

162 x 81 cm. Metacrilato negro y pigmento natural sobre tabla

***Thriller K* (2016)**

Black methacrylate and natural pigment on board



Eco (2017)
103x90x90 cm y 90x81x81. Metal y pintura de automoción

Echo (2017)
Metal and automotive paint



Mutability and Inmanence in Álvaro Albaladejo's Sculpture

The exhibition project Turns and Shadows by artist Álvaro Albaladejo presents the results of the research he conducted having obtained one of the grants for artistic production awarded by the University of Granada (UGR) to emerging artists in the first edition of this event. The show, which was organised and produced by the Visual Arts Area of La Madraza, the UGR Centre for Contemporary Culture, with the support of the R&D&I project “Visual Arts, Talent Management and Cultural Marketing: Strategies for Developing Branding and Creating a Network for Promoting Young Artists and Disseminating Their Work” (ref.: HAR2014-58134-R) by the Spanish Ministry for Economic Affairs and Competitiveness, presents seven works where geometry and hallucination – which lie at the heart of the artist’s major concerns – become the subject of study.

Pitch-black colour traverses most of Albaladejo’s sculptures and installations, which twist, spin and fold upon themselves in a fruitless attempt to go deeper into their own essence. In this show, colour – or rather its absence – floods the pieces, which work as ‘sculpto-paintings’ supporting the pictorial layer, engulfing it or scattering it into the space of the showroom.

Connected with Anish Kapoor’s and Oliver Johnson’s works, Albaladejo’s particular universe is shaped by the experimentation and innovation in the materials and the techniques he employs through strategies such as the use of thermochromic painting which causes turns of colour according to ambient temperature; the application of unbound black pigment creating abyssal depths; the recourse to trompe l’oeils evoking material qualities which are merely simulations or illusions of other textures and components and, ultimately, the implementation of optical games and visual illusions created through the materials and by the transgression of the form.

Furthermore, the alienation in his works refers to deconstruction aesthetics, which articulates the personal poetics of artists such as Ángela de la Cruz.

Álvaro Albaladejo seems to crystallise the various stages of the creative process, which end up deeply embedded in the material itself.

Mutability and immanence join force in a solid work which is restrained and sober; a work succeeding in apprehending the essence of the things, but at the same time capturing their changing nature.

Thus a dialectics of the opposites is established between essence and appearance, movement and stillness, corporeality and immateriality, light and shadow, monochromy and polychromy, and so on. That poetics reinforces the idea of the splitting and the alteration of the consciousness, placing spectators in an uncertain space which induces a crisis and endangers their mental frameworks, certainties and perceptions of the world.

The curved line animating Álvaro Albaladejo’s sculptures forces the spectator to go through the exhibition space following a serpentine itinerary marked by different sculpture milestones, which work, as a whole, as a large installation in dialogue with the environment. This is a place – a non-place – where the visitor is bound to wander, replicating the same alienated rhythms the artist imparts to his works.

Belén Mazuecos

Director of the Visual Arts Area of La Madraza,
the UGR Centre for Contemporary Culture.

THE SERPENT IN THE INKWELL¹

... like those grimacing reflections of real objects trembling on the surface of troubled waters.

Gérard de Nerval

Imagining a backdrop to this conversation, the one that comes to me and that I continually conjure up is the plaza de Gracia terrace in Granada, where we met as some of your pieces were still in process. The exhibition is now finished, and as you know memory is haphazard. Recalled images appear to us as hybrids composed of remnants of perceptions, dependant on rules established by certain conceptual configurations relating more to the literary than to the image itself. I thus tell myself, repeat to myself: there were two dented metal pyramids, enamelled in dark grey satin, almost black... But I cannot yet see. I have to improvise a mental sketch vacillating between fleeting scintillations, similar to after-images, and glimpses seemingly from a notebook. I suspect that this way of remembering exposes above all my own way of processing visual information, leading me to wonder if the same process of phantasmic simulation on the basis of embryonic concepts is constantly ongoing, in the milliseconds between the feeling and the perception of objects, like a sort of permanent hallucination of reality to which we are already used and which certain artistic objects inhibit.

According to Schopenhauer, a delirious state is basically the filling of the fissures of a discontinuous self using psychic waste material. In a similar vein, perception implies filling the fissures – or even large holes – in the discontinuity of sensitive information with some kind of mental cement – proto-matter or material imagination making up our memories in large part. Right now, at this very moment, I can see that everything I feel makes my body react and my mind shift. Sometimes – most of the time – these transformations are very subtle, but in any case, they are absolutely precise. When I try to recall the moment that has just passed, I feel how my body activates itself, creating a replica of the original postural micro reactions. Barely suggested, postures attract images and feelings which do not function as photographic copies, but as mental recreations produced by simple inducement. The effort to recall your exhibition causes me immediately unmistakable muscle tension, making me feel I am physically present. Nevertheless, strangely enough, the body evocation of that behaviour entails an imaginary recreation of that space and the objects, now represented with a literalness which does not respond to the visual. It is as if the brain did not really remember anything other than the own body constantly affected by the events, adopting postures which work as an immense archive of impressions, mimetic signs that, with every evocation, must be retraced to the objects stimulating them. I remember with my arms, back and heart the artifice in your pieces, the way they confront the idea of perception as something that is given. The fundamentally ambiguous nature of objects, mainly those we consider ‘simple objects’, is evident in your work. The body is the unavoidable reference, the only one. To remember is to go through the possibilities of the body. Like when we have only just awakened and a small change of posture suddenly revives a dream scene we thought forgotten...

1 TN: The original title of this conversation makes reference to the Spanish expression ‘quedársele a alguien algo en el tintero’, which could be translated as ‘leaving something unsaid’ or ‘failing to mention something’ – literally, ‘forgetting or leaving something in the inkwell.’ In this case, the serpent in question is a work which failed to be included in the show.

A: Upon reading your first impressions and seeing the delicate ties – which I myself strongly feel – between body and image, between affections felt by the skin and disruptions felt by the mind, I could jump for joy. I think that the exhibition or those pieces, as well as those made in a similar spirit, end up experiencing that energy, which we then experience in turn. This enables the psychosomatics of the present to be carried and transferred by each piece. I created this exhibition, or collection of works, in a state of mind I am highly familiar with, that of a cellar or attic concealing memories charged with failure. This undertaking has been a form of exorcism, even while I was aware that it was more an invocation than a liberation. It was a dense and dark time, full of duplicity. Your impressions are absolutely correct. In that respect, I have in mind two dreams that show this body relation between scene and action. The first is more of a day-dream. I wake and, still half asleep, go to the bathroom to wash my face and hands. As I dry my face with a towel, I am convinced that the hands behind the towel belong to another person. The other dream was written by Walter Benjamin. It is entitled ‘The Moon’ and he made several versions of it, presumably because of the continual coherence attempted by memory. This dream perfectly illustrates the same situation. At one point in the dream, Benjamin describes a strange feeling caused by the moonlight penetrating through the window, covering him. He describes the terrible feeling of coming back to bed after going to the bathroom and fearing that his body would be already in bed as he was about to lie down. In Twin Peaks, she who is supposedly Laura Palmer could be referring to this very question in the legendary red room scene where Agent Cooper asks her if she is really Laura Palmer. She replies: ‘I feel like I know her, but sometimes my arms bend back.’

V: At times, sculpture implies creating an intermediate body upon which we transfer the psychic and the somatic. To viewers, it is like the towel in your dream, pressed against their faces by the hands of a stranger. Theodor W. Adorno – who was close to Walter Benjamin – describes the end of one of his dreams as follows: ‘And immediately the crocodiles appeared. They had the heads of extraordinarily pretty women. One of them spoke encouragingly to me. It didn’t hurt to be devoured. To make it easier for me she promised me the most beautiful things first.’ Through physical effort, the work of sculpting is ‘dense and dark, full of duplicity.’ It is also experienced as a kind of redeeming myth, an expiation of the violence inflicted upon matter, which looks for strength and consolation in the gratifying promise of the finished work: beauty before consummation.

I remember that you were increasingly worried and confused as the date of the exhibition approached, feeling the need to share your doubts and hear other people’s perspectives. You showed me some of your sketches. Those drawings were voluntarily simple, almost ideograms. They showed only the essential, aiming to retain an idea without altering it. Those were hard times, pressure was high, you had too much on your plate and were anxious because you could not find time to put in the reflective work required by some of your unresolved pieces. To cap it all, your studio flooded and you had to postpone the opening of the show.

A: That was certainly a nightmare. With real crocodiles! I remember we discussed it a few days later. You sent me a fantastic image by Max Ernst, one of his floods, and an explanation about the relation between natural disasters and state of mind. When they phoned me to give me the news about the disaster, I was precisely half asleep on the coach: Ernst’s image came to life then. At the same time I was collaborating with the Palacio de los Condes de Gabia in Granada.

The Santi Ayán exhibition and a visit to the retrospective of Bruce Conner, at the Reina Sofía, touched me greatly. I was already familiar with Conner's work, his collages and videos, but I was struck by his black sculptures, as I was busy creating mine. I was also impressed by his large series of klexographies – the symmetrical stains characteristic of the Rorschach test – as I was involved in creating similar pieces. I am sure that all this material is present in the project.

V: I can see where you are going. There is a link between the Ayán exhibition installation – which you experienced first hand – and Bruce Conner retrospective, the feeling that there is something fundamental which cannot be forgotten, something which is in the very origin of the need to create objects – almost against the tide, objects which are resolutely sharp, dull and more or less wrong. This something always runs the risk of becoming lost in its own difficulties and detached from real purpose. We must remember that it is above all about performing actions of negation. We must preserve the spontaneous rawness of these actions, even if it takes us years to find this immediacy.

A: *Indeed, the construction of the objects proposed by these artists touches me directly through its spontaneous rawness, and because it implies the action of negation you mention. But in my case, the process ends up mired in a carousel of references and derivations, resulting in a difficult-to-access impenetrability. I would therefore like to provide some explanations and make a few points regarding one of my pieces. The thermocromic paint piece – the sliding object – actually bears two titles. One of them recalls its inspiration – the work of Marcel Duchamp – by attempting a phonetic translation of Duchamp's original title: Glissière contenante un moulin à eau (en métaux voisins). That's why the first part of the first title is 'quisiera contentar' (I would like to content), which is the short form of the whole Spanish phonetic translation: 'quisiera contentar un millar en uno' (I would like to content a thousand in one). The first title goes on with a graphic adaptation of the work itself, with a pipe (|) separating both parts of the title as it separates the two faces of the piece. Finally, the convergence of both works, the original French translated into Spanish: metales afines or metales vecinos (neighbouring metals) – whatever its translation into Spanish may be. Thus the first title turns out to be: quisiera contentar | metales afines (I would like to content | neighbouring metals). And the second: Todos los lugares se me asemejan (All places are alike to me). These were the words repeated by 'The Cat that Walked by Himself' by Rudyard Kipling. I thought that this sentence was coherent with the ability of my work to capture the surrounding temperature, as well as with its distant, almost self-satisfied attitude. Ultimately, this is yet another play of double relations. On one of its faces, the work has fake padding embossed on metal, similar to a headboard; on the other, a black mirror made out of polished metal. The movement of the two faces and their attempted interaction refers to a state of light sleep through a back-and-forth between the mirror and the headboard. I wanted to include the viewer's energy in this device through image and temperature.*

V: This is about using the language of art as a protocol to open a door to another world, as if we were already there, using signs in a completely different and unprecedented way, forcing the appearance of the supernatural, which is inseparable from the natural. As if everything were caused by a paradoxical logic. Paradox is always a question of simultaneous and irreconcilable extremes. It revitalises experience, 'disobjectifying' it. When two realities that are both equal and different take place concurrently, events take on a double dimension, belong-

ging both to sleep and wakefulness. A disconcerting continuity between exclusionary worlds is conjured up by the shadowy presence of sculpture. Dreams expand in real life, life is absorbed into dreams. As Baudelaire put it: 'vaporisation and ... centralisation of the self. All is there.' Everything conceivable is possible and everything possible is already happening in front of our eyes. The unlimited surrounds us, but our senses obstinately persist in not seeing it. We need a 'long, immense and reasoned disruption of all the senses,' which – according to Rimbaud – can transform art into clairvoyance, intercepting the impulsive forces of the body and the way it relates to things. We see at the cost of refusing to see. To perceive reality in a conventional manner is a form of negative hallucination that has prevailed because of custom or culture. According to André Green, to hallucinate is always an action of negation; we need a previous action of negation with regard to what is shown to us by our senses. What is it being denied in that which is shown in your work? I suspect that the process is one of the central invisibilities in your work. In your case, it is the foundation of an unknown territory that entails arduous explorations and derivations. In your method of working, the exuberance of preparation contrasts with the final nakedness of your pieces. I have seen you devote much time and effort to producing the exact equipment and tools you need, even though the works don't always materialise or are indefinitely postponed. The richness of your material and conceptual processes is overwhelming and vertigo is visible in the obstinate opacity of the completed pieces, works that are furiously silent.

A: *Regarding process and research, I would like to highlight the case of Mark Manders. His narrative and all his efforts focus on reconstructing the way in which his unconscious works. One might be led to believe that an artificial unconscious traverses his work: repetitions, obsessions, cyclic thoughts, altered narrative, dislocation of time and space, etc.*

V: As Rodin said of Crowley: 'Your works have their flower of violence, their good sense and their unexpected irony. They are a powerful spell and similar to a beneficial assault.' I am aware I am doing a kind of anti-interview where the interviewee has to make the effort not to derive from the subject and to come back to the question. These drifts are intentional and, I find, consistent with the tension created in your works between formal ideal prototypes and the entropic drives for dislocating and undoing every attempt to create stable structures. As Juan Muñoz said: 'Works of art stand between reality and those who pay attention to it.' Besides, in my view, catalogue texts should aspire to enable artists to lead the way and express themselves undeterred by the interviewer. I secretly suspect that this is the right thing to do: escape, leave a trail of footprints heading deep into the thicket, isolate artists in that forest so we can hear their voices. Your words are the most necessary... They are like tiny lights in the dark of a deliberately obscure narrative.

A: *In an interview, Leopoldo María Panero predicted something that I saw with my own eyes some time afterwards. He said that he would be invited to talks and even to television in order to show how the monster does things: 'The monster is drinking Coca-Cola, glug-glug-glug'. The endgame is about giving media coverage to everything, so what the artist did or said is put on record. I have always thought that the work is there for that purpose. The question is to deal with it as honestly as possible, either as an artist or as a member of the public, of course. The problem is that, in my view, the work is very obvious and evident, and increasingly cryptic too,*

really, even for me. But I still believe in the power of images, and confronting a sculpture must be equally difficult for everybody. However, to me, the most consistent thing is to continue to hide the hand. I am therefore intrigued by the case of Louise Bourgeois. She used to take her sculpture Fillette (1968) to interviews. She clutched it strongly, like a protective amulet against the interview itself. In my case, the amulet could take the form of dreams, or rather nightmares. In order to shed a softer light, I would like to comment on another moment of panic. While living in Germany I had very intense dreams, including several lucid dreams. One night I dreamt that I was entering a wooden refectory that immediately turned into a basement. After going into the room, an inner voice spoke to me. It was like a warning: 'If it gets closer, you'll disappear.' I remembered a legend about a force or being which grabbed people from the back, consuming them, but that could only move in shadow. In my dream, I sought bright areas and tried to wake up. I knew it was a dream, but I had to get out of the place. I remembered that, in different cultures, shamans gain consciousness inside dreams using the palm of their hand. So I looked at the palm of my hand, but there was a mental trap: suddenly I was wearing leather gloves, as was my habit at that time. I could only laugh when I realised I was trapped in a mental mechanism I had myself designed. I'm afraid of having to pick up the thread or twist the line in order to direct it towards the right place, it paralyses me... To be honest, we are on the same wavelength. As an interviewee, I am also attempting an anti-interview. I think this comes naturally to me. It results from my lack of concreteness when I feel that I have to be specific and precise. The need to verify everything feels criminal to me. This is nothing new, but it makes me feel extremely uncomfortable. I would rather get lost in the conversation and let the guidelines of the process emerge from the ramblings.

V: Then I will let myself go through the free associations suggested by your work, which is itself a form of circumlocution: Turns and Shadows... On the one hand, the turns, which imply leaving in order to return. In other words, neither leaving nor staying put. On the other, the shadows, which in the same vein are neither bright nor dark. The whole exhibition confronts us with a double indeterminacy, a disturbing one that provokes a change of posture. Here we have new conception of the image and its relation to mobility. Language is understood as a complex motor function which acts through influence and automatism. In 1988, the psychiatrist of refined sensitivity Jules Séglas suggested that the origin of hallucinations, which until then had only been associated with troubles related to any of the five senses, could be found in psychomotility. Séglas observed that a peculiar feeling of movement – a kinesis – always preceded the formation of visual and auditory images, among others. When muscles are activated without any reasonable cause, but as in response to a precise stimulus, this activation triggers, projectively, a hallucinatory phenomenon: perception without object. It is possible to imagine an environment designed in such a way that its space and objects provoke certain behaviours related to kinesis, creating a radical alteration of conventional reality, a 'trouble of the senses' compromising reality. The designer of such a place would be a true revolutionary committed to a negative work of prime importance.

Your previous exhibition, *The Eye and the Vortex*, referred to the subjectivity of viewers attached to their visual cones and the magnetic power of your obelisks and menhirs. Each sculpture creates within space an axis which immediately forces us to revolve around it – ironically, roundabouts are full of sculptures. The sculpting process may be used as a means to densify

surfaces, complicating the access to the core of the form and shaking our certainties. There is a sort of empathy between the metamorphic possibilities of surfaces and the continuous instability of thought. Every thought flows towards silence, and every object flows towards its own disappearance. The emergence of a form is the very principle of its dissolution. The most basic and solid of all objects – the triangle – shows its instability from the very moment we direct our attention towards it. We immediately feel how it disintegrates before our eyes: it expands, fragments and multiplies in uncontrollable impressions challenging its conceptualisation, what we see is not what we know. It is as if the object as such vanishes upon being recognised; as if everything perceived were mere predisposition, a frustrated attempt. These sculptures destroy reality from the inside, through an extreme concession to tangibility.

A: *The Kantian aspect of all this obviously comes to mind, the relation between the phenomena and the noumena and how, at the same time and in a particular manner, this is connected with Gaston Bachelard's theory of epistemological obstacles. Here we can talk of kinesis, or of a transition between the perception of the object, the object itself and the obfuscation of knowledge. The acceleration and inner kinesis of these works is displayed and somatised this way, showing this eccentric movement. In cases such as Recurring Thought (2017) or C (2017), this is even more obvious. These works were also formally useful to this project. C is a mast, a lighthouse, an axis around which to rotate and a powerful vertical in the middle of the floor. While Recurring Thought (2017) is an intersection of other works and catalyses different aspects of them while presenting greater tension and revolution. I still have a thorn in my side over the fact that this work was not fired with Japanese crackle glaze. The serpent piece, which I am going to try to include in the catalogue, was also left out from the show².*

V: 'The Serpent in the Inkwell³' would be a good title for this interview.

A: *It would be a fantastic title and a very appropriate one. As always, nothing happens by chance. I am currently researching the subject of my new exhibition, which will be in co-operation with the University of Granada's collections as part of the FACBA project. The fact is that a few days ago, I realised that the serpent was the link between the two projects. My new project focuses on Benben, a founding myth of Ancient Egypt. Benben was the primeval mound that arose from Nun, the very first ocean. The deity Atum self-generated there. The project takes a look at the creation of Atum through masturbation that gave life to the divine couple and thus all future deities. Atum was not originally anthropomorphic. He decided to take an androgynous human form, but prior to that he was an animal – a serpent – and was known, among others, as the deity of 'the end of the universe.' Nun, Atum and the serpent were originally the same being. I forgot to mention that some versions of the myth said that Atum was born after copulating with his own shadow – I don't know if this is related to the dream I mentioned before.*

V: I recall a wonderful study by Othmar Keel on the iconography of the Ancient Near East. His compendium of myths and drawings enabled our imaginations to run wild. Keel claims that

2 TN: 'It was left in the inkwell', as explained in the previous note.

3 TN: See notes 1 and 2

the purpose of ancient visual and literary representations of intangible beings was to ensure their existence, allowing the person representing them or perceiving them as true incarnations to take part in them. Thus, the body shape taken by the myth – Atum as androgynous or a serpent – was a transcendental decision which responded to the evoker's subjectivity rather than to the character of the evoked thing – essentially formless. The body incarnating a myth is presented as a mark or an index.

A: In her 'Notes on the Index', Rosalind Krauss develops the idea of images and objects as markers – indexes – making special mention of photography. She claims that 'Photographs are the result of a physical imprint transferred by light reflections onto a sensitive surface, (...) a type of (...) visual likeness, which bears an indexical relationship to its object.' She quotes a text by André Bazin on the indexical condition of photographs, in which he concludes that, in photography, the identity of the reproduced model is the model itself. Finally, she mentions the preface to Duchamp's Large Glass, in which certain notes reveal the following: 'For the instantaneous state of rest = bring in the term: extra-rapid.'

V: Right, this is similar to Deleuze's concept of 'time-image,' understood as the condensation of actions into things, the suspension of time characteristic of the so-called 'still images' and the perceptive delay caused by the manner in which movement is absorbed by this stillness. Thus a work of art may favour divination as a form of hallucination in which we remember future events by gaining access to the experience of non-linear time, where events are synchronically given to us. When a fragment of a memory of the future accidentally jumps into everyday life and its linear time, we have a feeling of déjà vu.

A: According to Krauss, the reference to fast exposure producing a state of rest is a clear allusion to photography; it describes the isolation of something in a timeline. Indeed, this narrative shows the intention of giving time to images. In my case, the pieces work as hallucinatory indexes or indexes of hallucination.

V: In ancient thought, the concept of 'index' is connected with the premonition of recognising a sign in something, but not really succeeding in guessing the correspondence. To notice indexes is to sense a meaning and, at the same time, to feel that this meaning is refused to us. Alfred Gell takes up the idea in the original anthropological art theory he develops in Art and Agency. Gell wishes to replace aesthetics, which have always been prone to all kinds of ambiguities and abuse, with the search for intent: 'Objects are indexes of the relations creating them.' It is about retracing and recreating the chains of intents; the inscrutable whole of which they are an index. This whole – art – is understood as a system of actions aimed at changing the world. The work of art is perceived as an agent exerting its agency on a patient spectator. Thus it is not a question of deciphering anything, but of recognising the intent and confidently surrendering to it, being abducted by it.

A: In my work Déjà Vu (2017), it is more obvious that the inner mechanism of the piece works as a hallucinatory index. To simulate a marble stone is an artifice perverse in itself. However, when trompe l'oeil aims to represent an illusion in the configuration of marble veining, this is

ultimately an induced hallucination. Thus I could say that I am being unpleasant. In this case, I would agree with the idea of a (literal) negative work of the first order.

V: In *Déjà Vu*, the square base becomes a rhombus when we move away from it. It is like magic, a *trompe l'oeil* we accept because we are used to it. Perspective is a phenomenological fact, not an explanation. The false veining of the marble-like stone – which is more mild than cold – reproduces the dynamic tensions of *Recurring thought* raising on the fake white ground, twisted and lightly raised by its legs, which are so deliberately thin that they seem to suggest that we should ignore them, so the whole work can levitate without ruse. This sculpture is like a piece of skin spinning in the form of a cone, although this is just a way of speaking, because here nothing moves and the evoked figure of the cone is only a ghost used by language to take hold of an unspeakable state of mind.

A: *That state of mind is the engine of this kinesis. Feeling the sheets tangling around one's foot provokes a change of posture and another in the somatisation of sleep, which may become a nightmare or introduce new elements in the dream. This is the core of my thesis, so to speak: image-creation mechanisms in dreams and hallucinations as perceptive technology applied to creation or sculpture, to be more accurate. This clarification is relevant, since I find it easier to work at this physical and existential level, feeling the invasion of sculpture, the object in the reality we live in. Invasion, trompe l'oeil, ruse and aggression are more evident to me or, at least, more familiar.*

V: In a world constrained by meaning, a desire for clairvoyance and magic emerges, a desire to gain access to ‘idiotic’ reality which, according to Clément Rosset, is as estranged from reason and representation as it is immune to any attempt to apprehend it. This is like Juan Muñoz’s illusionism in his monumental *trompe l’oeil Double Bind*, where he stages Gregory Bateson’s concept in order to refer to schizophrenic language, building on the constant dilemma of performing two simultaneous contradictory actions. There is something that short-circuits reason and yet this is presented as a fact. There is nothing to understand, it simply happens. Raymond Roussel based his literature on the same contradiction, the development in one story of two viable solutions which, in a certain way, were self-exclusionary. Jean Pierre Brisset – another of Marcel Duchamp’s famous masters – claimed that a semantic relation could always be discovered between two similar forms. The universes that language itself, when put in a paradoxical situation, could create fascinated Roussel. In *Nouvelles Impressions d’Afrique* he developed a *mise en abyme* of brackets opening and closing a succession of parallel universes. Similarly, in the field of sculpture, the multiplicity of reality in linguistic experimentation can be materialised and explicitly imposed as a physical action of expansion/compression of the object through repetition, twisting and rupture.

We tend to ignore the potential hidden in a statement when it is taken literally. The quote by Heriberto Helder that Juan Muñoz found so disturbing said ‘*Era un perro que tenía un marinero*’⁴. All of a sudden, speech goes beyond linguistics and leads us towards an unknown space. The analytic philosopher David Lewis takes up Leibniz’s idea of a plurality of possible worlds in order to prove, with impeccable logic, that possible worlds are as real as what we

4 TN: In Spanish this has two meanings: ‘There was a dog owned by a sailor’ and ‘There was a sailor owned

refer to as ‘our own world’. Plutarch made a distinction between false and true divinations. False divinations are in line with custom and are usually correct simply because they herald foreseeable events. By contrast, true divinations take a risk by predicting the impossible and are therefore seldom verified... At least in this world. But mere speculation about the possibility is a pure creative act.

A: Although I am not unfamiliar with the mechanisms proposed by these authors, these are heavyweight examples. My project attempts to show the continuous succession of the paradox, bipolarity applied to logic that you have just mentioned, Schrödinger’s cat, both alive and death in its box. In the case of language, a variation of this ludicrous logic is developed by Foucault at the beginning of Words and Things when he quotes Borges’ text about the emperor’s animals: ‘Animals are divided into: ... (b) embalmed, ... (i) frenzied, ... (n) that from a long way off look like flies.’ Foucault claims that the attraction we feel towards this new system and the wonderment of this taxonomy, which classifies the emperor’s animals into categories that seem crazy to our logic, ‘is demonstrated as the exotic charm of another system of thought... the limitation of our own, the stark impossibility of thinking that.’ The seduction put in place in my works follows the logic of that play of attractions and perversions of language.

Post scriptum

Yesterday night the terrace in plaza de Gracia was long gone. Alone, in the abstract space of the daydream, I close my eyes again and make an effort to reconjure the last scene. I imagine you moving the works to and fro during the installation of the exhibition. I can imagine the exact points where a pyramid can be held with two hands and I discover that there is power in those actions, a certain theatricality resounds in the motionless sculpture we see now with the haughtiness of a tombstone. I feel that the work itself guides our steps, puts us in the precise situation needed for its completion: face-to-face, before the skin of the image. The skin is the edge of the object, the territory of masks, pickpockets and game leaders, the blurred limit between representation and presence, the place of signs, writing and tattoos. In the film *Zabriskie Point*, one of the characters says: ‘Once I changed my colour to black, but it didn’t work.’ Under the neutral guise of mastered minimalism, in these works – which are so close to the sacredness of the Rothko Chapel – extreme self-fictions emerge, of a sombre mannerism reminiscent of Banks Violette and Steven Parrino. As Bruce Conner’s wild calm suggests, the sacred refers both to holiness and sacrilege. To explore psychedelia through minimalism is more. The same goes for moulding the softness of the rigid, the triumph of the anti-form and Anthony McCall’s solid lights. In black and white, giving flight to an Underwood typewriter case or inhabiting the unsolved mystery of Tony Smith’s black sculptures, with dark solemnity and without losing our sense of humour.

...Since there is hilarity in the darkness.

Gérard de Nerval





CRÉDITOS

Rectora

Pilar Aranda Ramírez

Vicerrector de Extensión Universitaria

Víctor Jesús Medina Flórez

Director de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

Ricardo Anguita Cantero

Directora del Área de Artes Visuales

Belén Mazuecos Sánchez

Área de Recursos Gráficos y Edición

Antonio Collados Alcaide

Área de Recursos Expositivos

Ángel García Roldán

EXPOSICIÓN

Organización y producción

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

Proyecto de I+D+i "Artes Visuales y Gestión del Talento (ARTAPP)" [Ref.: HAR2014-58134-R].

Ministerio de Economía y Competitividad

Comisariado

Belén Mazuecos Sánchez

Asistente de producción

Barbatos FX

Montaje

Álvaro Albaladejo

Rubén Hurtado Giráldez

Alejandro Fernández García

Sonia Pérez Moreno

Difusión y mediación cultural

Responsable de mediación

Ángel García Roldán

Programación de Actividades didácticas:

Antonio Manuel Fernández Morillas

Rubén Hurtado Giráldez

Realización audiovisual

Dirección

Ángel García Roldán

Realización

Alicia Arias-Camisón Coello

Macarena del Rocío Sierra Salmerón

Edición

Macarena del Rocío Sierra Salmerón

CATÁLOGO

Edita

Editorial Universidad de Granada

Coordinación general

Belén Mazuecos Sánchez

Coordinación editorial y dirección de arte

Antonio Collados Alcaide

Textos

Víctor Borrego Nadal

Belén Mazuecos Sánchez

Álvaro Albaladejo

Traducción

Paz Gómez Moreno

Roshnara Corby

Fotografías

Carmen Martín Gómez

Silvia J. Esteban (pág 23-25)

Lucía Díaz (pág 32)

Diseño y maquetación

Patricia Garzón Martínez

Daniel Jesús Aguilera Espinar

Impresión

Imprenta Comercial Motril, Granada

ISBN: 978-84-338-6392-8

Depósito Legal: DL. Gr./ 1623-2018

© De la presente edición, Universidad de Granada.

© De los textos, los autores

© De las imágenes, los autores

