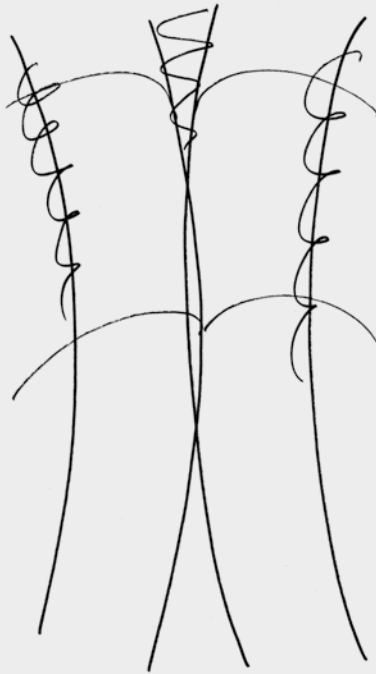


LUBRICÁN



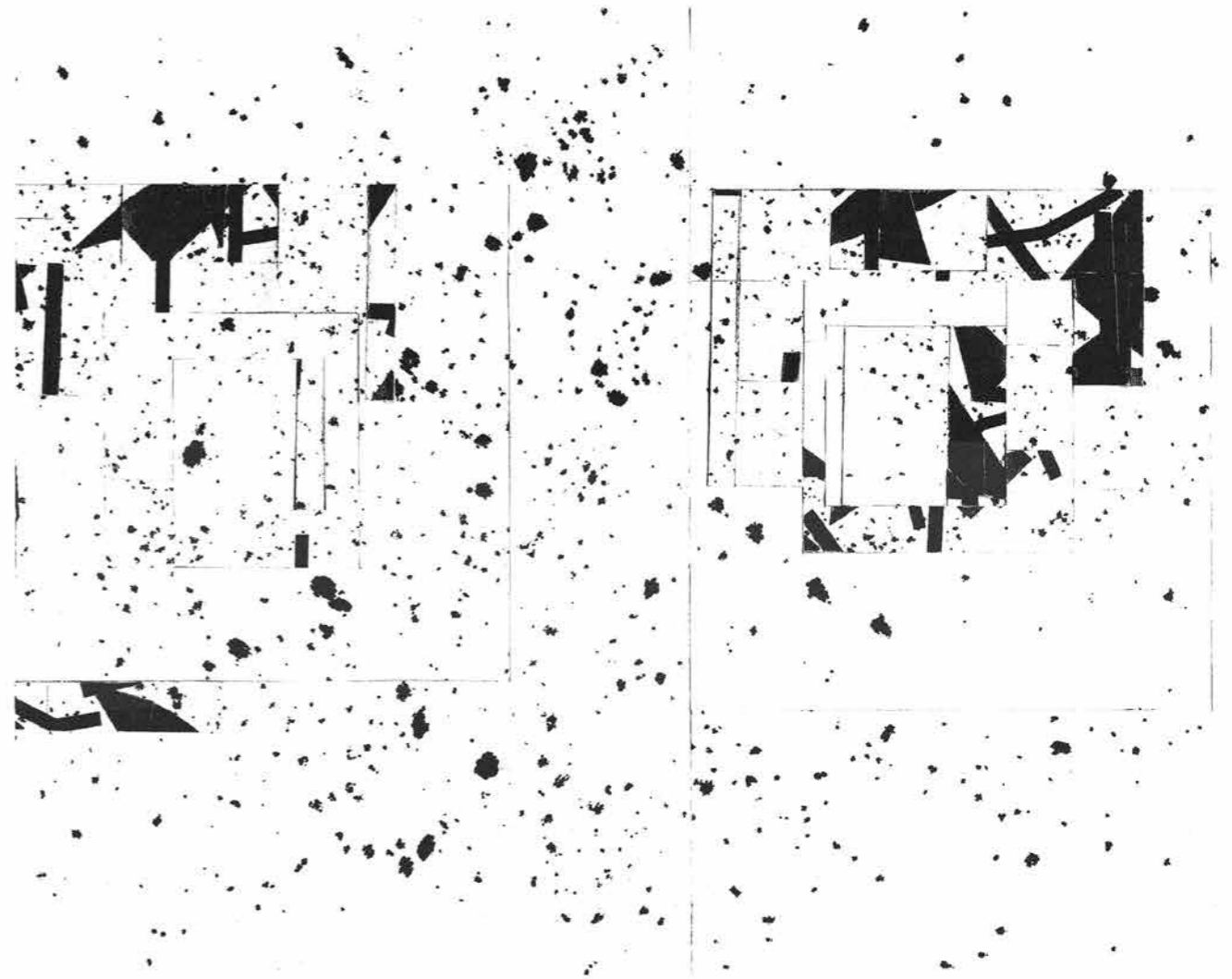
JULIA SPÍNOLA

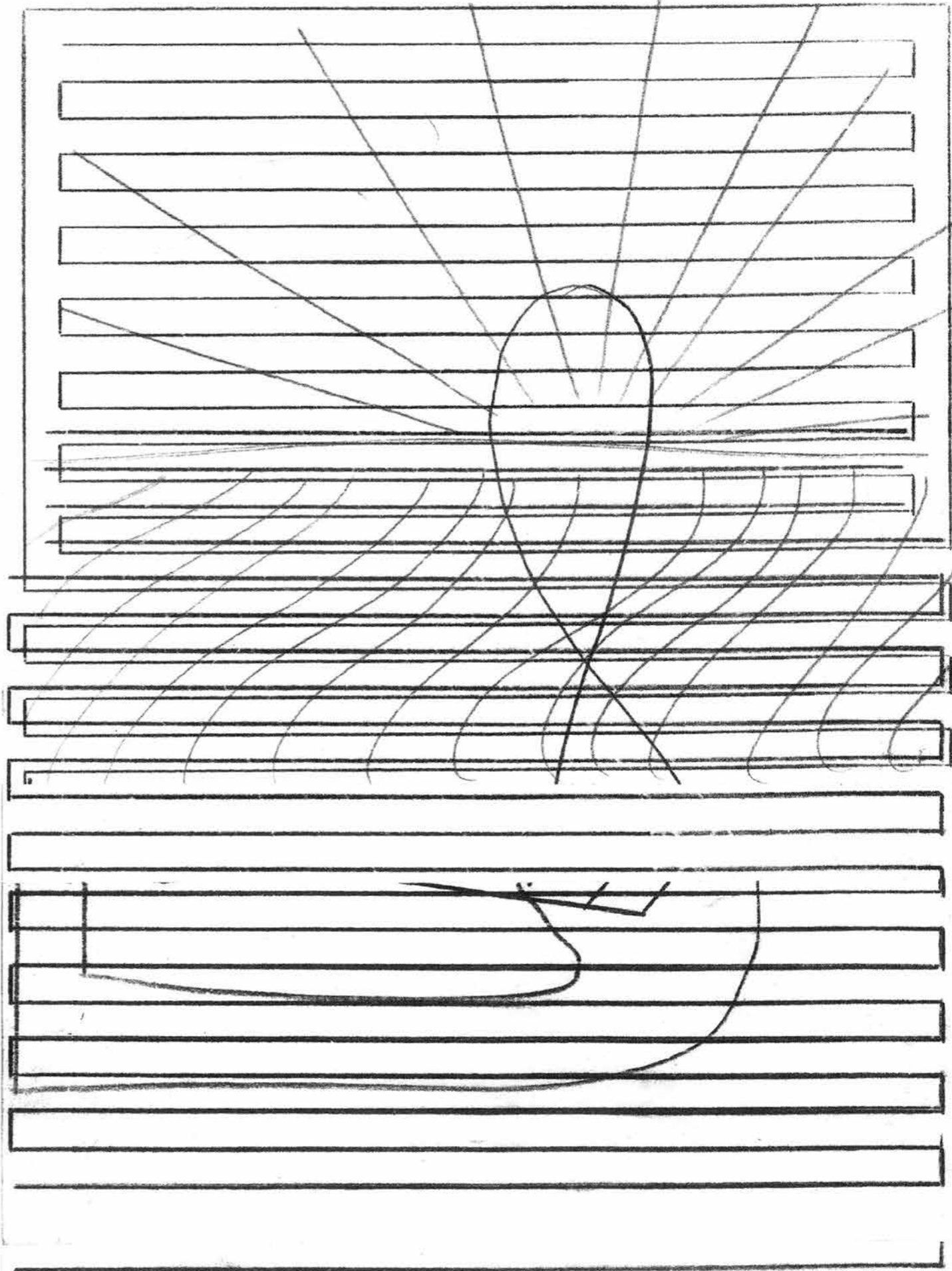
Dibujos-Drawings
2011-2018

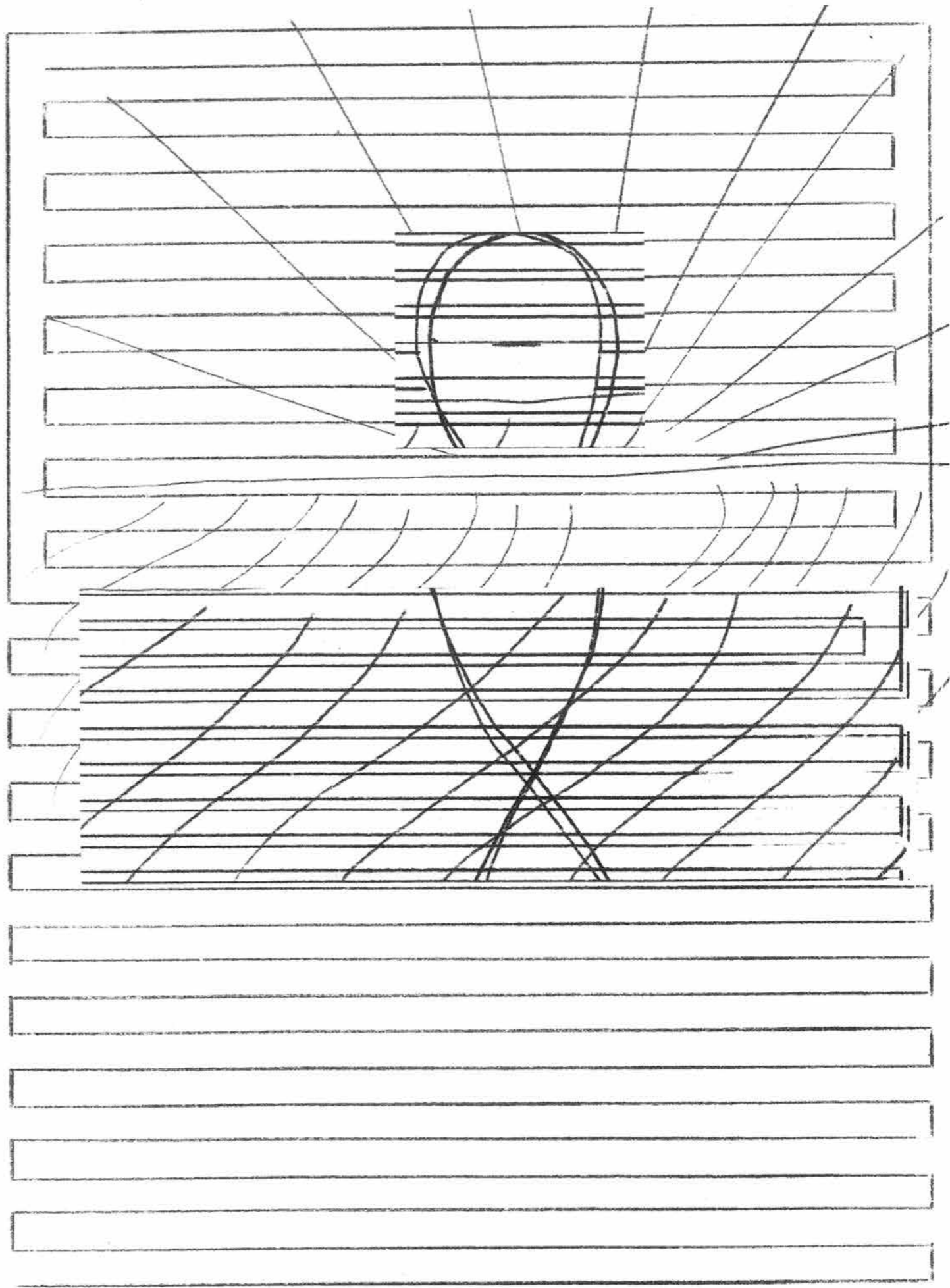
<i>Oreja. Vaciamiento</i>	1-4
<i>Huevo de la mañana</i>	5-11
<i>Cabeza (oreja). Cadera. Pie</i>	13-19
<i>De perfil de canto</i>	21- 29
<i>Figura. Frase</i>	31-35
<i>Brazo-túnel</i>	37-45
<i>Length drawing</i>	47
<i>Into the point (vibration)</i>	49

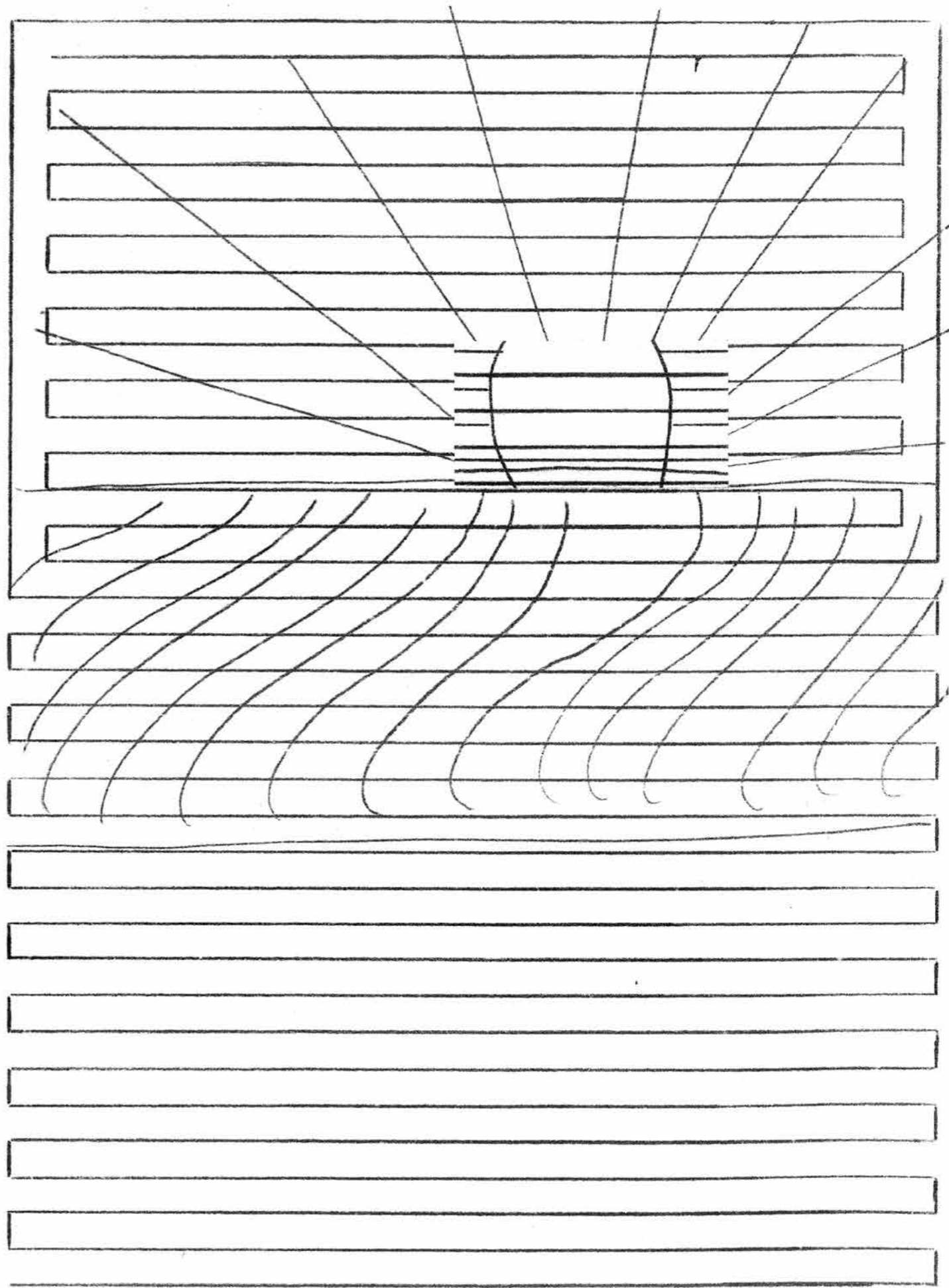


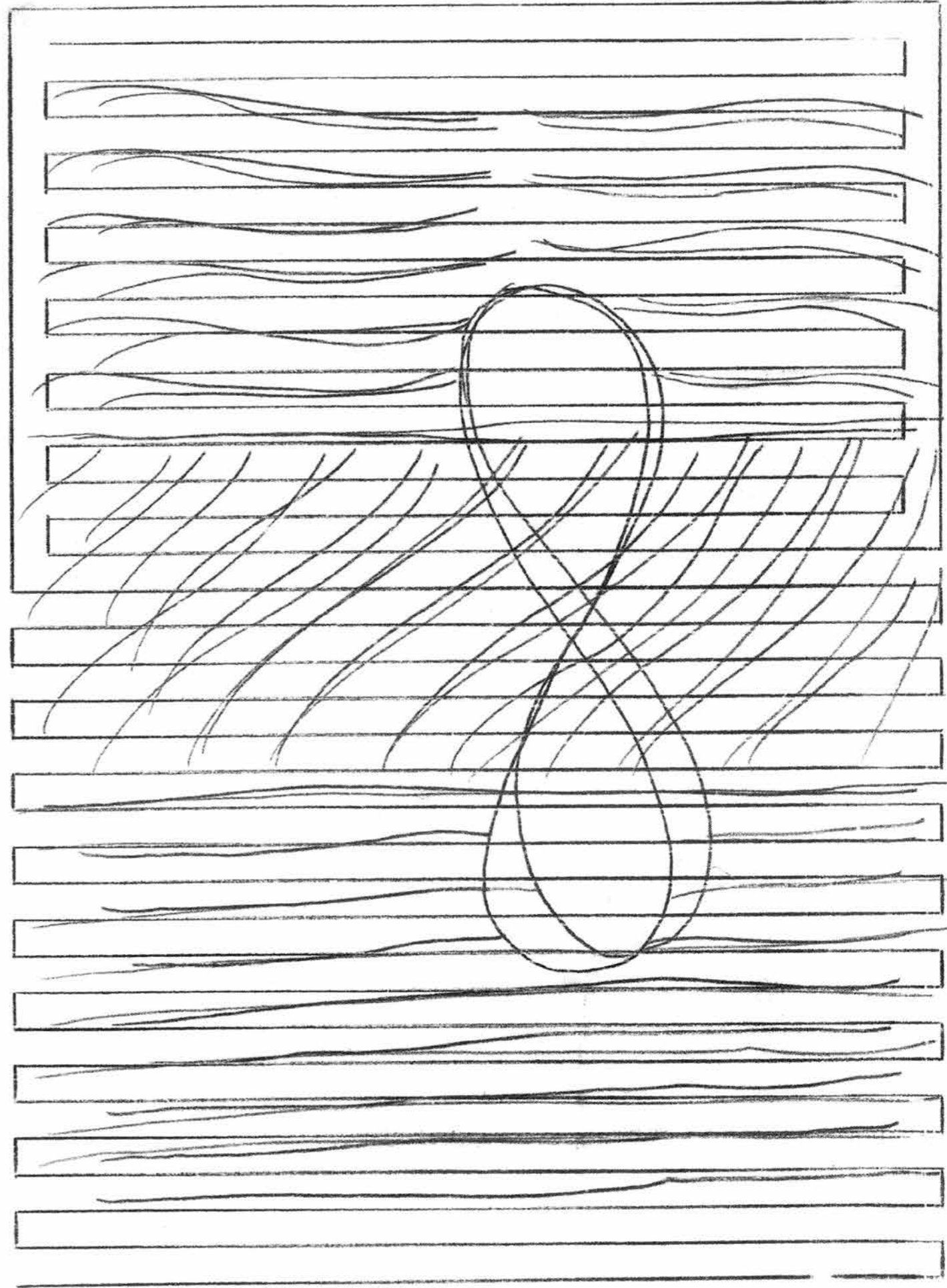


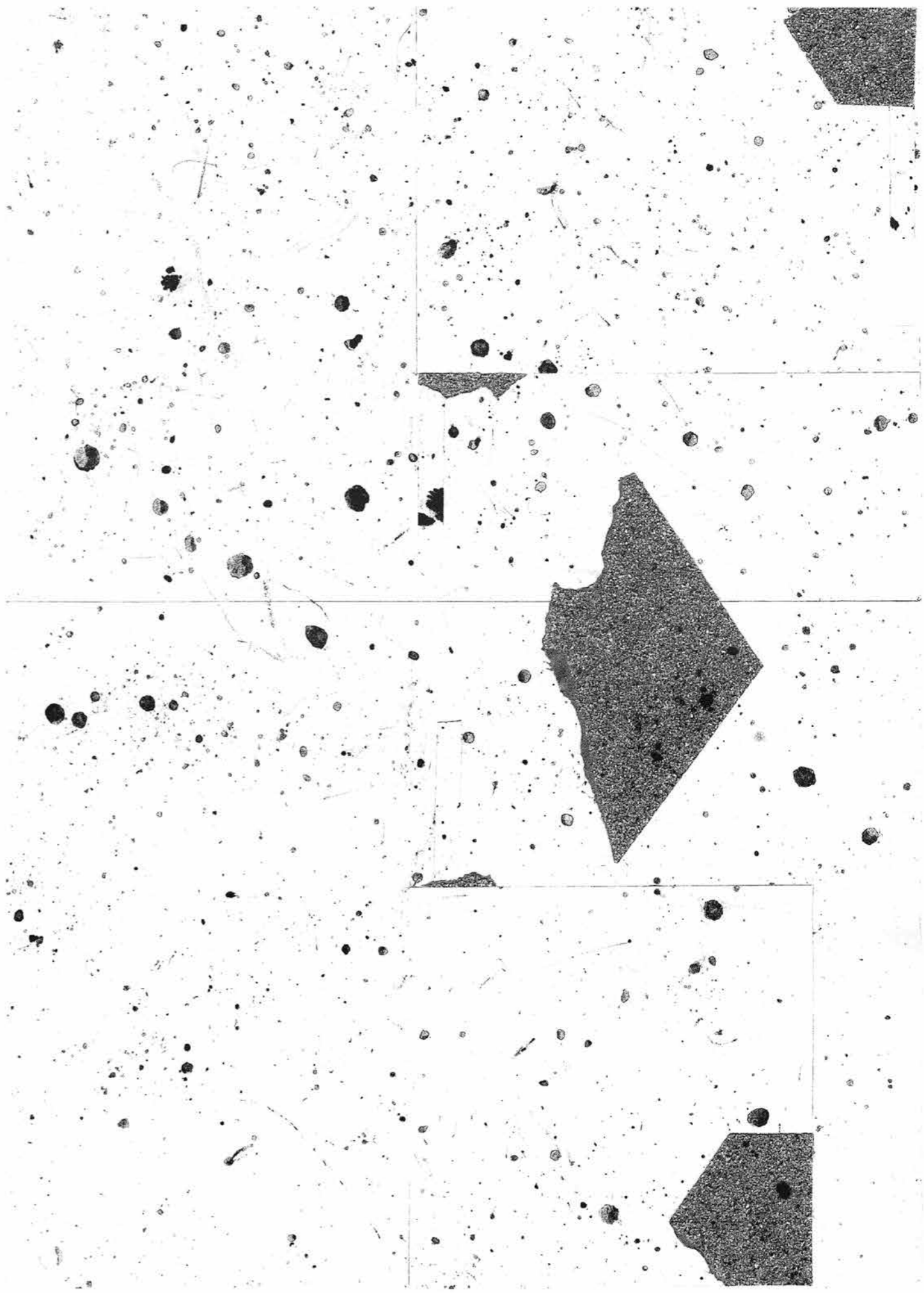


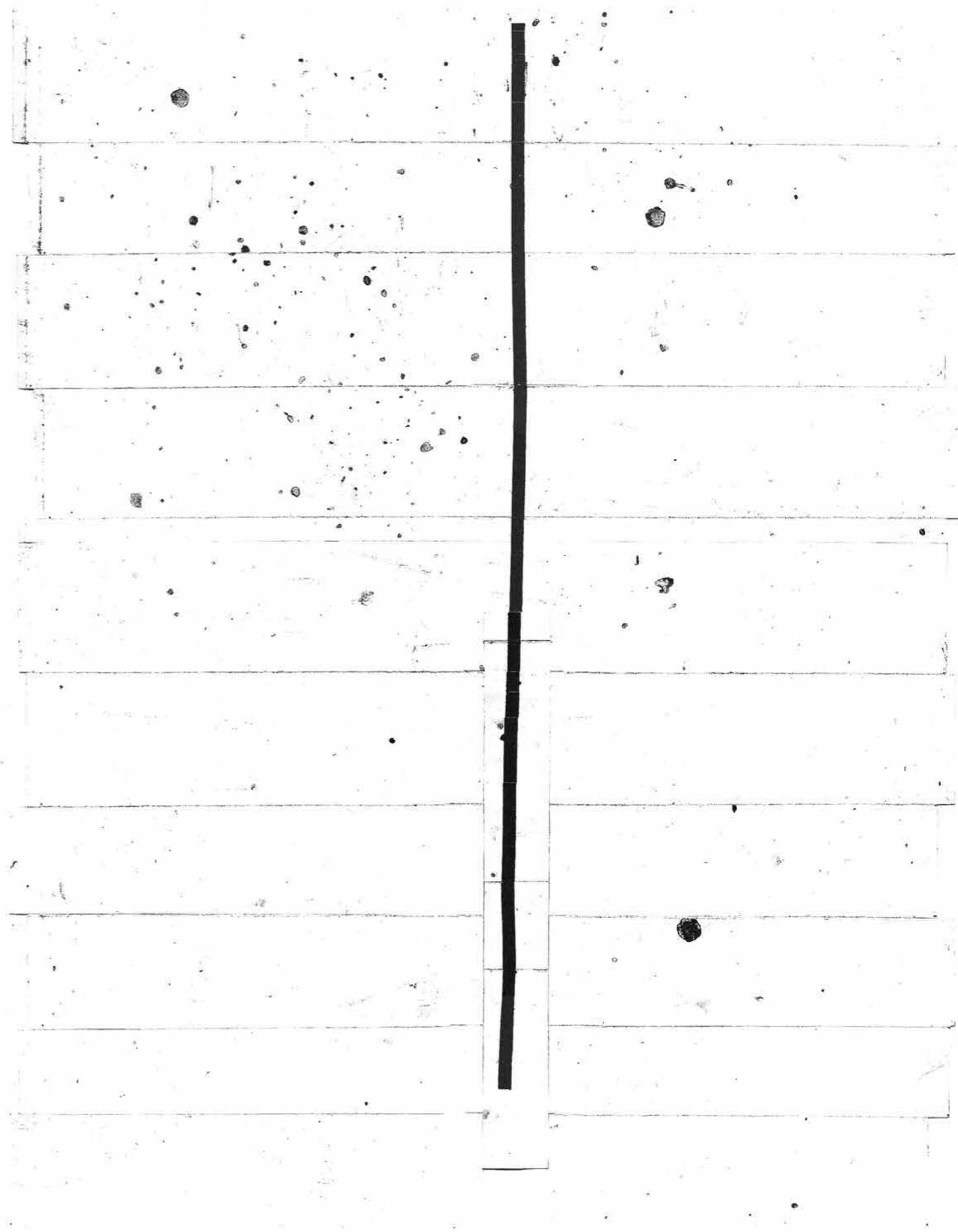


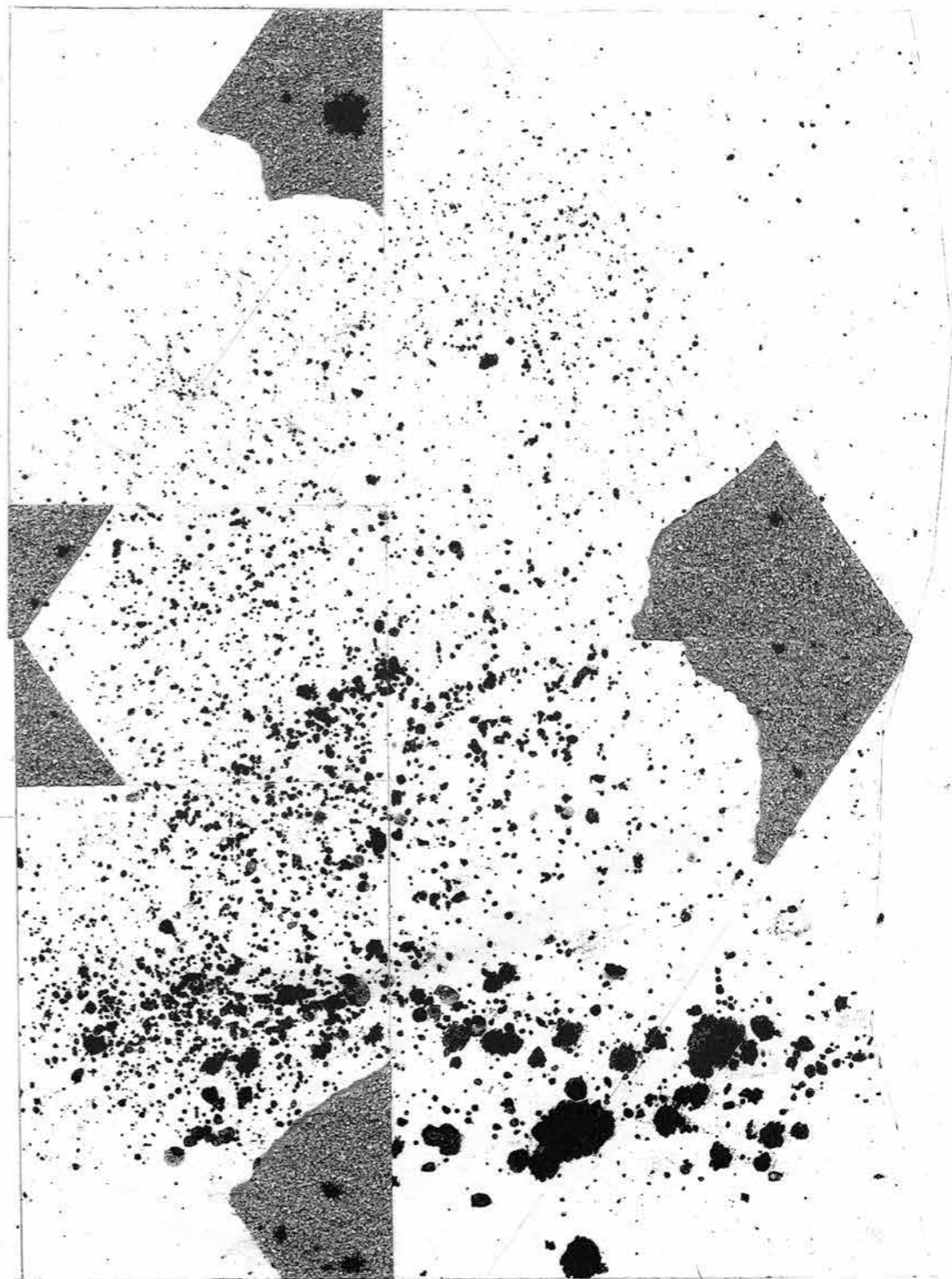


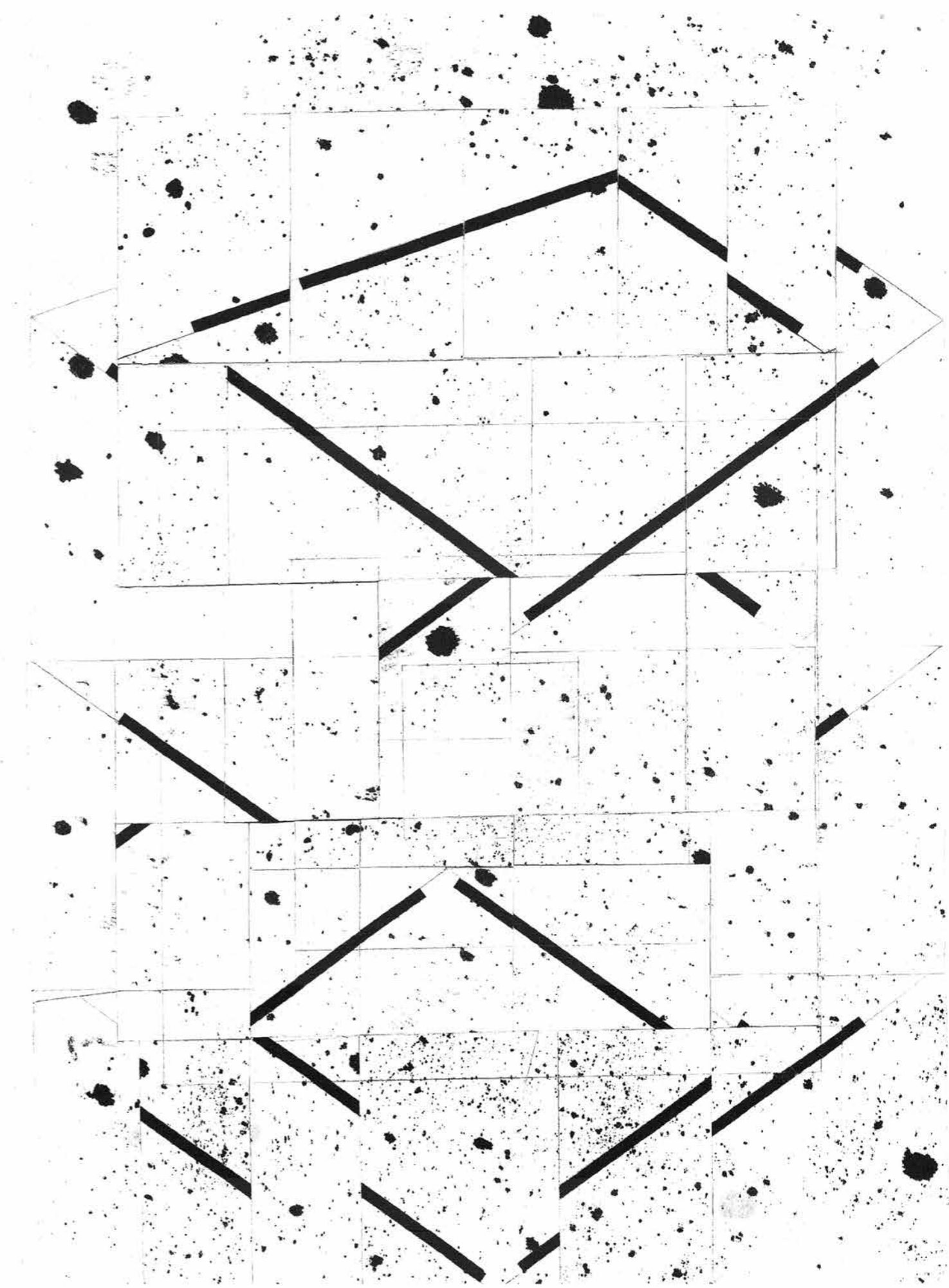


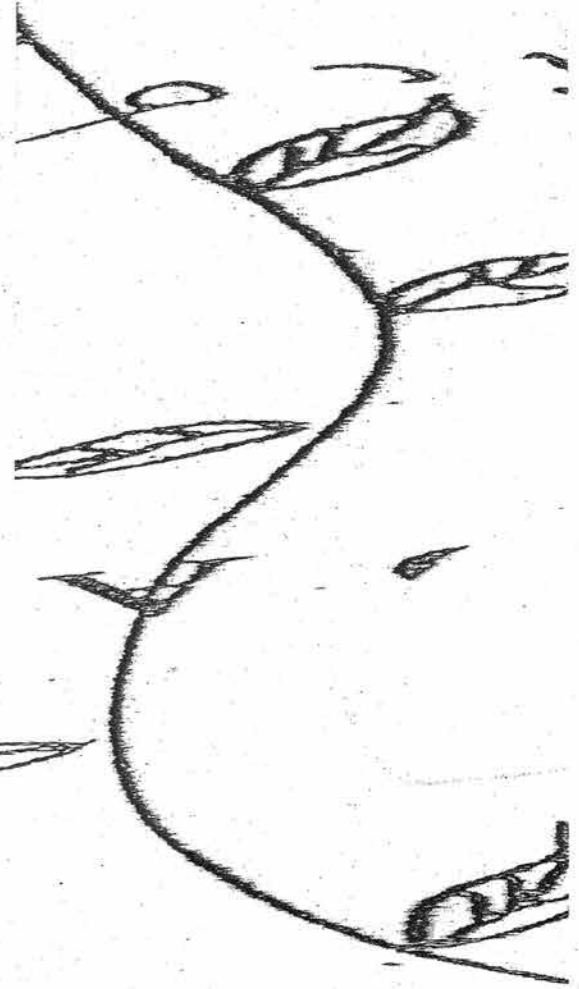
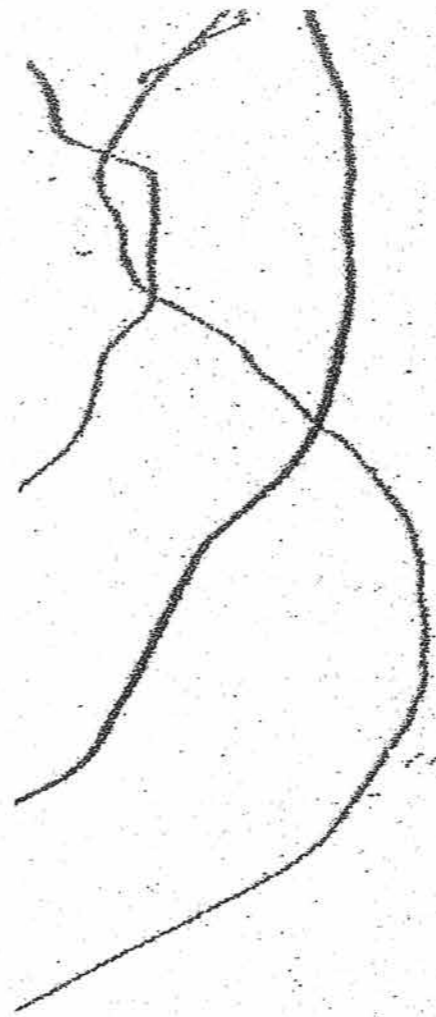




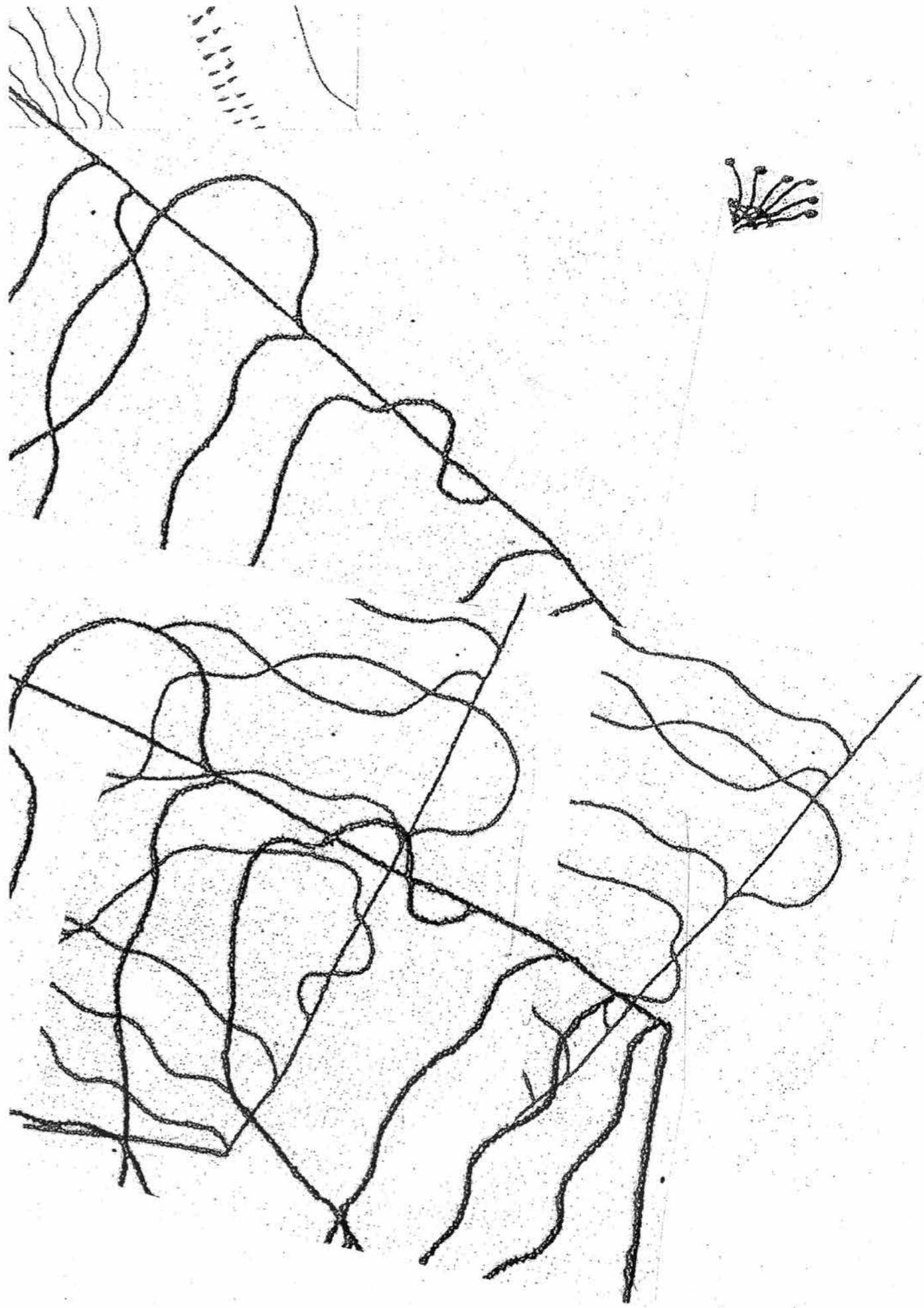


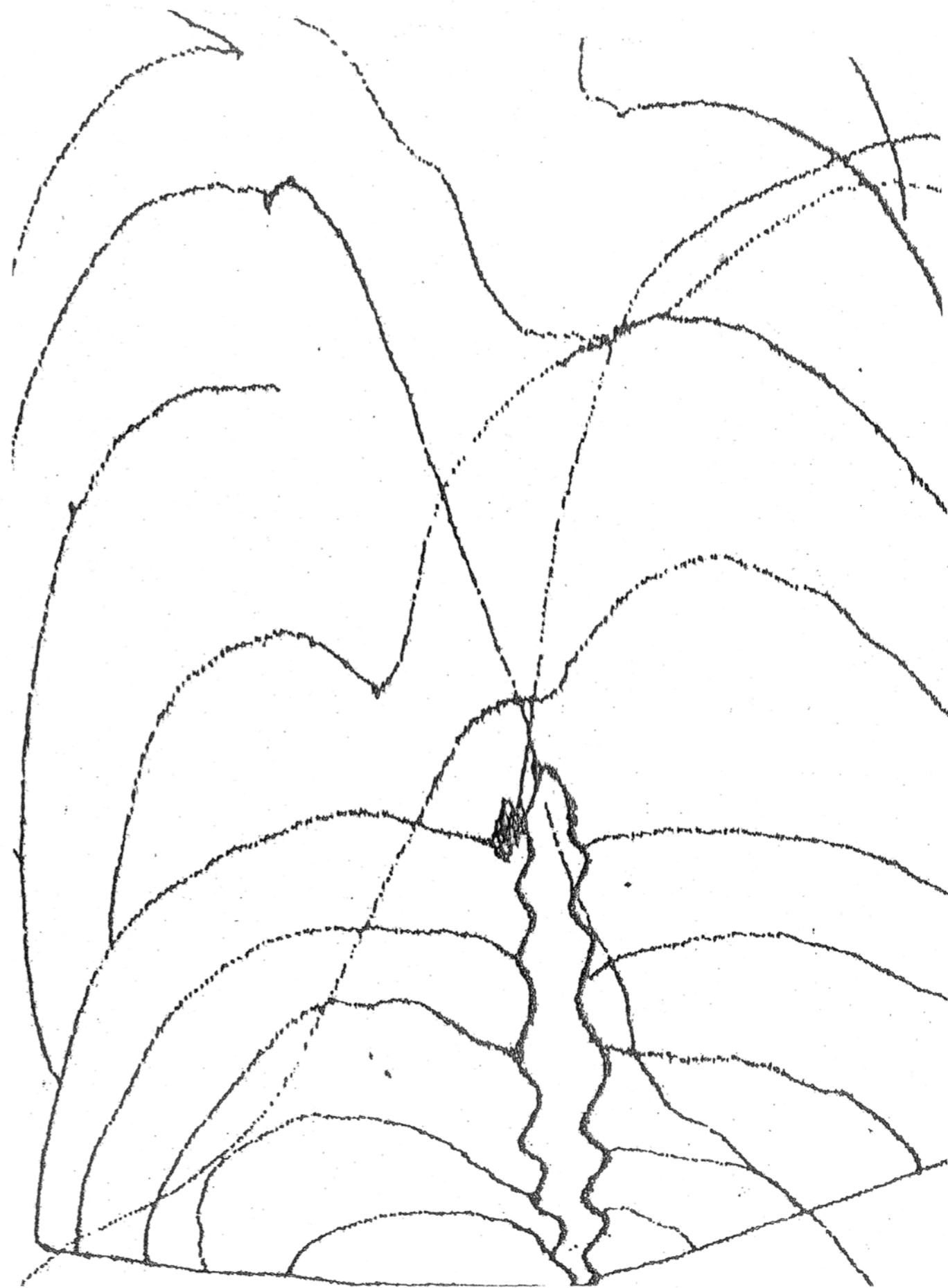


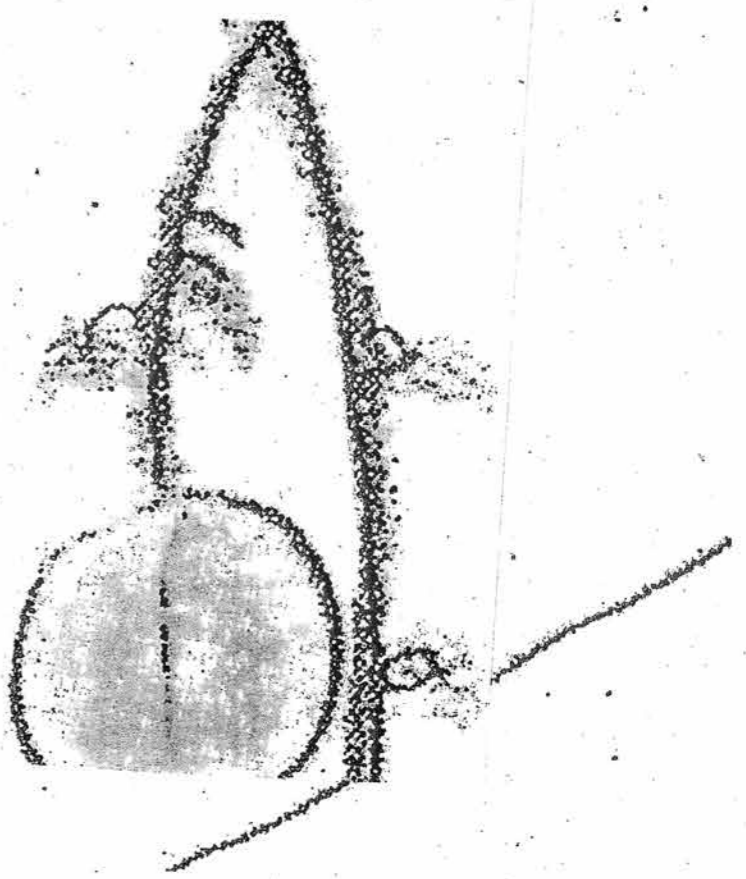
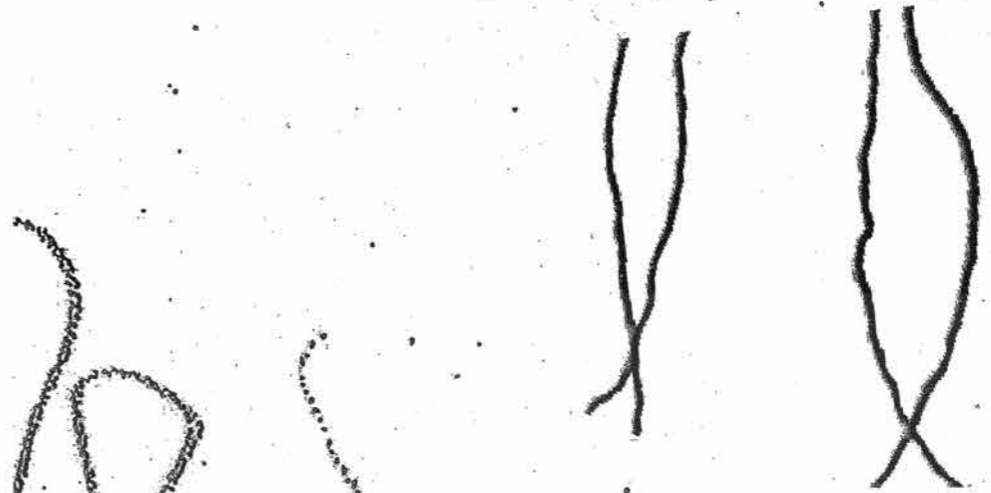








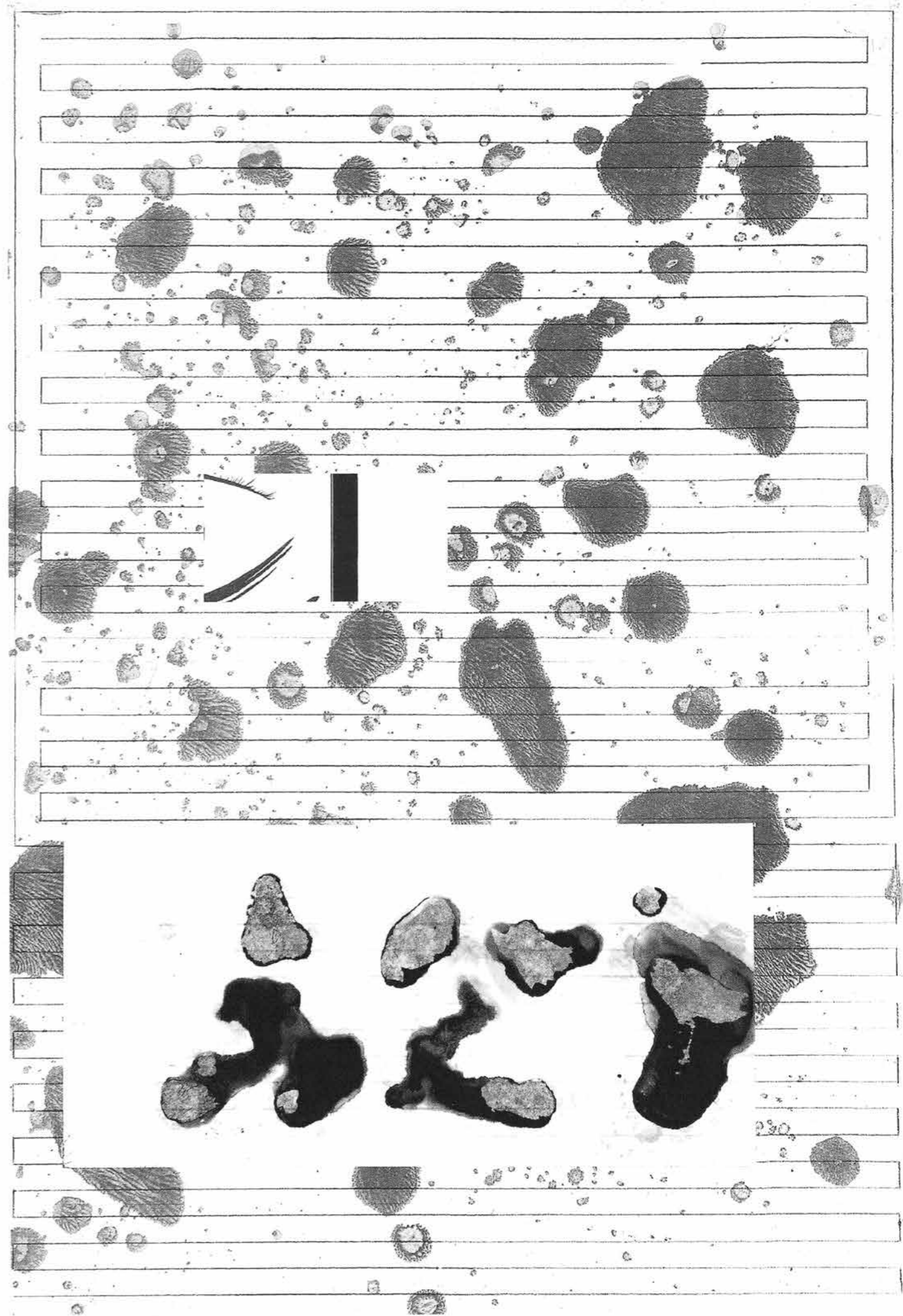


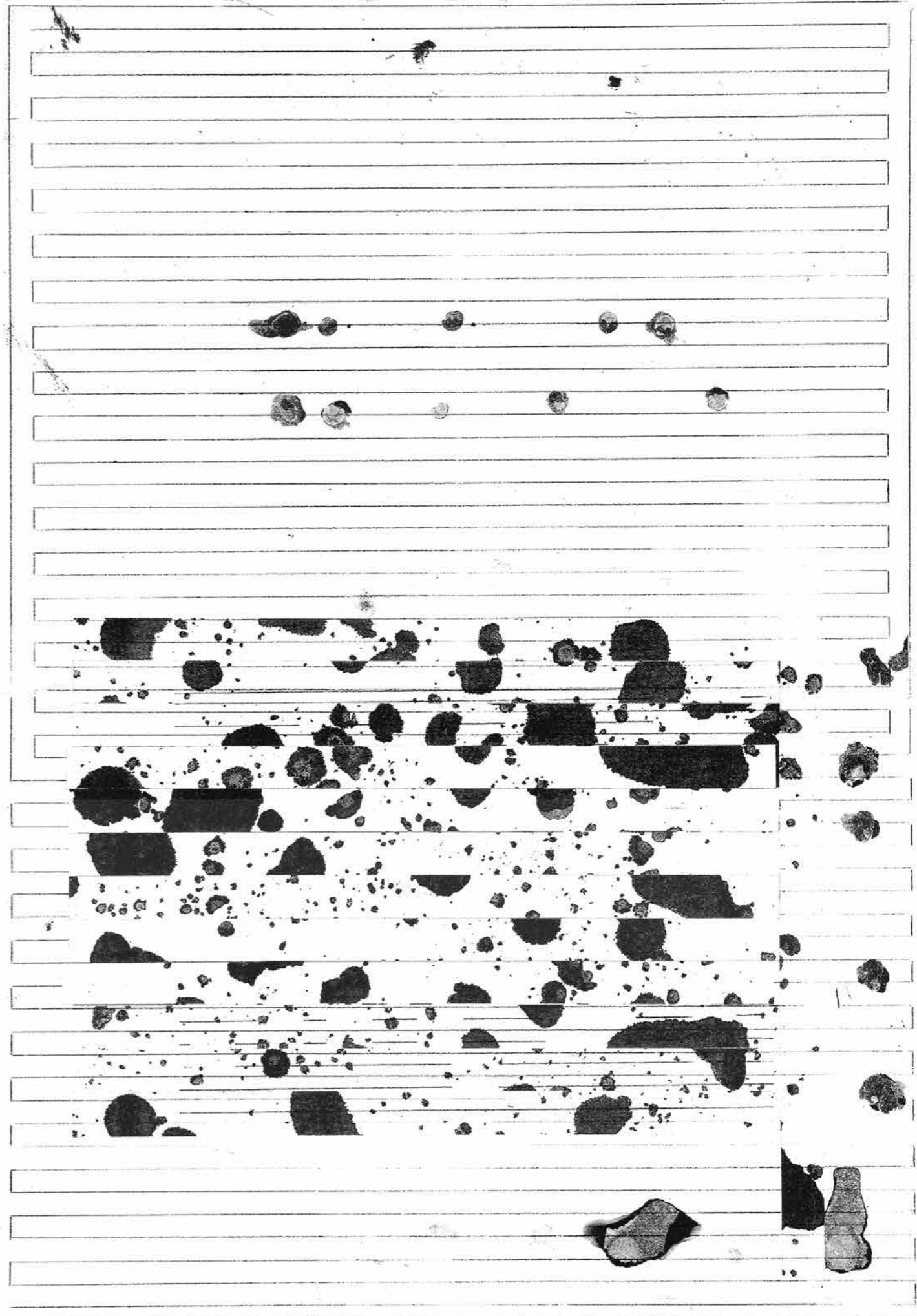


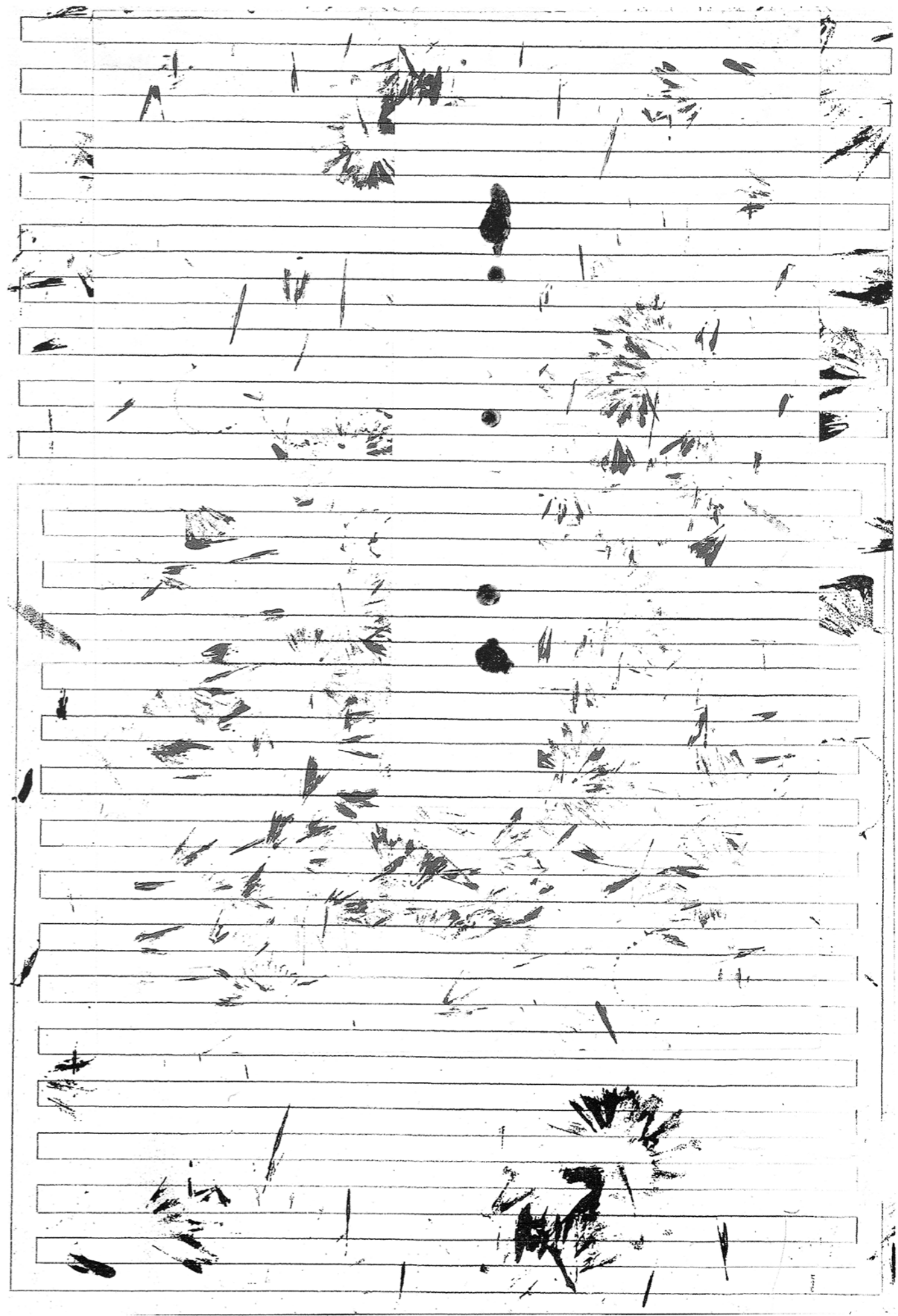


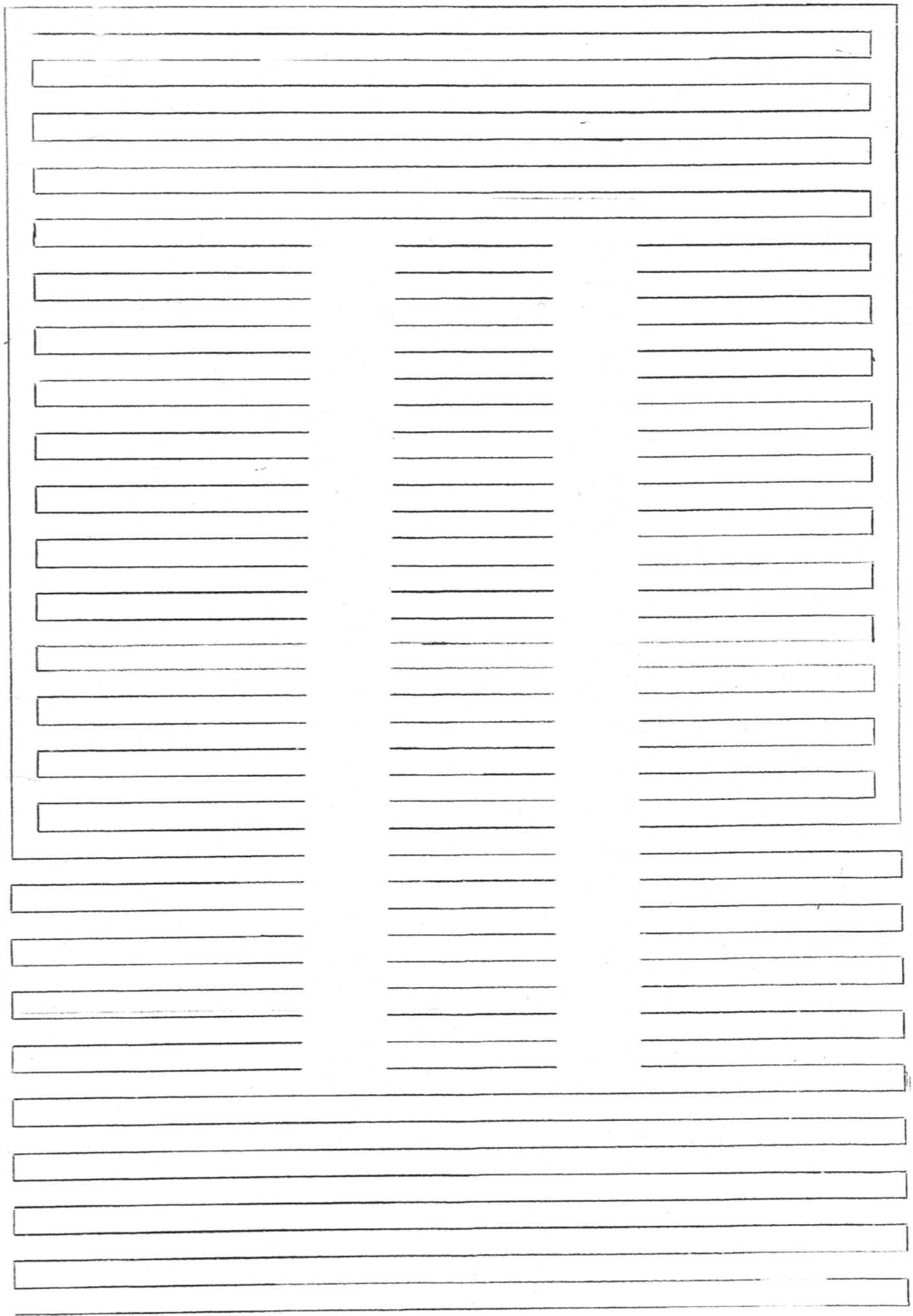
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
37
38
39
40
41
42
43
44
45
46
47
48
49
50
51
52
53
54
55
56
57
58
59
60
61
62
63
64
65
66
67
68
69
70
71
72
73
74
75
76
77
78
79
80
81
82
83
84
85
86
87
88
89
90
91
92
93
94
95
96
97
98
99
100

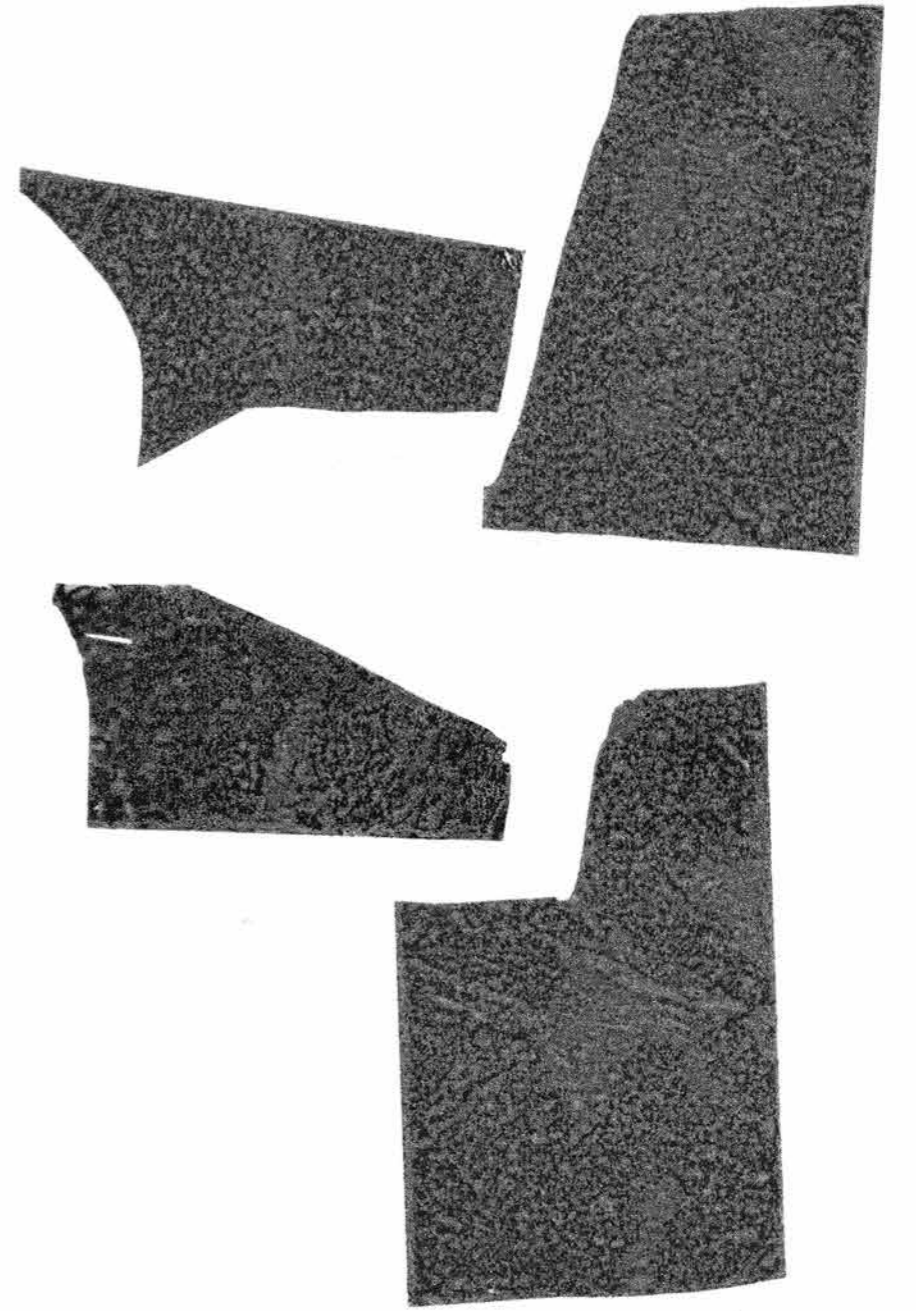












[REDACTED]

LUBRICÁN

JULIA SPÍNOLA

Presentación	57
Presentation	59
Marc Navarro y Julia Spínola	
Sombra cáscara. Una conversación en Madrid	61
Shell Shade. A conversation in Madrid	75
Lucía C. Pino	
A la rueda rueda	89
Ring a ring	101
Beatriz Herráez	
<i>Lubricán</i> o de cómo 'meterse en un jardín'	113
<i>Lubricán</i> or how 'to get entangled in a garden'	135
LUBRICÁN	153
Obras en exposición	217
Works on display	
Biografías	219
Biographies	221

Dentro de las iniciativas llevadas a cabo por el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid se encuentra la firme intención de servir como marco para artistas madrileños que se posicionan, a través de su trabajo, como referentes de la creación artística actual. En este contexto, la Comunidad de Madrid tiene el placer de presentar, junto a esta publicación, la exposición individual de la artista Julia Spínola titulada *Lubricán*, comisariada por Beatriz Herráez.

Se trata de la primera exposición individual de esta artista madrileña producida en una institución española, una artista que además ha obtenido anteriormente el Premio ARCO de la Comunidad de Madrid y cuyo trabajo ha podido ser visto en las salas del CA2M en varias exposiciones colectivas. Este seguimiento continuado es una muestra de que las investigaciones de la artista se insertan en las líneas que el Centro desarrolla.

El proyecto de Julia Spínola plantea un uso anómalo de los dispositivos de la exposición evocando fenómenos que suceden en el exterior del espacio neutro de la institución. Su título, *Lubricán*, apunta hacia el intervalo crepuscular, un momento de indefinición en el que se produce la transición del día a la noche y de la noche al día. Para ello, la propuesta de Spínola pone en relación piezas realizadas a lo largo de su trayectoria con obras producidas de manera específica para la muestra, activando un proceso de reconocimiento en el que la distinción entre las cualidades primarias y secundarias de los objetos se difumina. Un complejo proyecto en que la atmósfera adquiere una posición relevante y las piezas dialogan con su propia imagen duplicada. Su formalización no hubiera sido posible sin la estrecha colaboración de prestadores, profesionales, colaboradores y, en definitiva, todas aquellas personas que con su implicación y compromiso han hecho realidad este proyecto. A todas ellas, además de a la artista y a la comisaria, la Comunidad de Madrid desea expresar su más sincero agradecimiento.

Comunidad de Madrid

The initiatives undertaken by CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de la Comunidad de Madrid are underpinned by a well-founded intention to act as a framework for artists from Madrid who are staking out a place for themselves and their work in the current art scene. In this context, the Regional Government of Madrid is pleased to present, together with this publication, a solo show by the artist Julia Spínola called *Lubricán* [Gloaming], curated by Beatriz Herráez.

This is, in fact, the artist's first solo show produced by a Spanish institution. Apart from already having won the ARCO Region of Madrid Prize, Julia Spínola has also had her work on view in various group shows here at CA2M. This continuing focus on her work is proof of the fact that the artist's ongoing research dovetails with the lines of investigation developed by the art centre.

Julia Spínola's project makes an atypical use of the mechanisms of exhibition by evoking phenomena that take place outside the neutral space of the institution. The title, *Lubricán*, suggests a crepuscular interval, a moment of lack of definition during which the transition from day to night and from night to day takes place. To this end, Spínola's proposal interrelates pieces created throughout the course of her whole practice with works produced specifically for the exhibition, thus activating a process of recognition in which the distinction between the primary and secondary qualities of objects becomes blurred. In this complex project the atmosphere is given primordial importance and the pieces dialogue with their own duplicated image. The exhibition would not have been possible without the close cooperation of loaners, experts, collaborators and other agents whose involvement and commitment were critical for the realisation of the project. The Regional Government of Madrid wishes to express its most sincere gratitude to all of them and also to the artist and the curator.

The Regional Government of Madrid

Sombra cáscara. Una conversación en Madrid

Marc Navarro y Julia Spínola

MARC NAVARRO

En *Lubricán* introduces la idea de recorrido, es algo que aparece por primera vez en tu trabajo y que tiene que ver con las dimensiones del proyecto. Me pregunto si eso te ha forzado a trabajar de un modo más narrativo.

JULIA SPÍNOLA

Sí. El hecho de ser una exposición grande, planteada en términos de medio-revisión del trabajo de los últimos siete años, me ha obligado a pensar en una estructura que sostuviese tanto las piezas antiguas como las nuevas.

MN ¿Por qué estas piezas eran importantes para trazar ese recorrido?

JS Vienen seguidas en el tiempo. La primera fue *Frase (objeto)*. *BOCA*, después vino *Figuras* y, por último, *Uno zurdo y uno diestro*, y *uno zurdo y uno diestro*. Existe una línea que une las tres. Cuando hago la primera ocupo el espacio por fin; antes de eso, había trabajado sobre todo con el dibujo. Con *Frase (objeto)*. *BOCA* empiezo a desplegarme, a la manera de un tic que se repite, y ya con *Figuras* tengo la sensación de que la materia se desata, y empiezo a romper unos límites de los que quería desprenderme; ahí ya me estoy preguntando hasta dónde llega la materia, hasta dónde soy capaz de estirla.

MN Parece que has planteado la exposición desde una posición cercana a la dramaturgia, desde una estructura que tiene que ver con el espacio, pero también con el tiempo.

JS Todo empieza pensando en estas piezas que quería incluir, y qué significaba volver a mostrarlas en este otro presente, el de esta exposición. Es una extrañeza, así me lo parecía, y me pedía desplazar esas mismas piezas a un lugar que no fuera presente, mostrarlas, pero no desde el ahora. Sino desde el esto-es-ahora-pero-no-sé-si-es-aquí o esto-es-aquí-pero-no-sé-si-es-ahora. Tirando de ese hilo, la primera pieza de nueva producción que planteé es una réplica de uno de los módulos de *Uno zurdo y uno diestro*, y *uno zurdo y uno diestro*, pero con todos los ángulos romos en vez de rectos, y trabajada en bloque, no por planos, sino con moldes a partir de una réplica en barro, vaciada en resina y pintada del color del DM. Este módulo añadido a la pieza original, redondeado

muy sutilmente, desplazaba todo el conjunto a otro lugar. Y esta idea de redondez me fue llevando a imágenes de final del día, cuando la luz ya no hace sombra y los contornos duros de las cosas se empiezan a borrar; ese momento de noche que empieza es el que finalmente define el ambiente de la exposición.

MN Tu trabajo se detiene a menudo en el cuerpo y en el modo en que este se inserta en lo cotidiano. Exploras la dimensión perceptiva de lo inmediato, pero a través de un cuerpo extrañado.

JS El motivo por el que empiezo muchas piezas es un gesto que tengo en la cabeza, un gesto que al principio se presenta en forma de imagen, pero que no puedo explicar más que con ese gesto. Una imagen en movimiento. Es algo que tiene que ver con mover la materia de una forma u otra. Por ejemplo, en *Figuras*, ese gesto era parecido al de fotogramas o cortes abruptos que se desplegaban sobre ese ritmo entrecortado, de frecuencia interrumpida todo el rato, a la misma velocidad. En *Uno zurdo y uno diestro*, y *uno zurdo y uno diestro* el gesto era el de dos manos entrando en un bloque y dividiéndolo en dos, y al mismo tiempo estaba haciendo unas piezas que eran articulaciones, tenía una fijación por los huesos, por el funcionamiento estructural de una articulación como el codo o una rodilla, por aquellos puntos por los que el cuerpo rota. Una cosa fue llevando a otra, y un día al bajar una cuesta en el trayecto del estudio a casa me sugestioné con el ritmo de los huesos de las caderas, y parecía que podía abarcar la calle toda. Esta imagen dio lugar a la cuña que atraviesa la caja: la cuña es la calle en cuesta, y el plano cerrado en forma de caja es una representación muy esquemática de las caderas y la parte superior de las piernas. Así llegué, dando un buen rodeo, a esa imagen primera de las dos manos entrando en un bloque y dividiéndolo en dos. En *Lubricán* está, por un lado, el gesto de agitar algo con fuerza y que vuelva a su sitio, pero no sin que antes se haya desprendido algo de él, una capa fina, tal vez su propia imagen. Por otra parte, la imagen de materia que se junta, que empuja, comprimida al máximo, ocupando del todo bloques de espacio, y después esa misma materia soltándose, relajándose, y volviéndose a juntar.

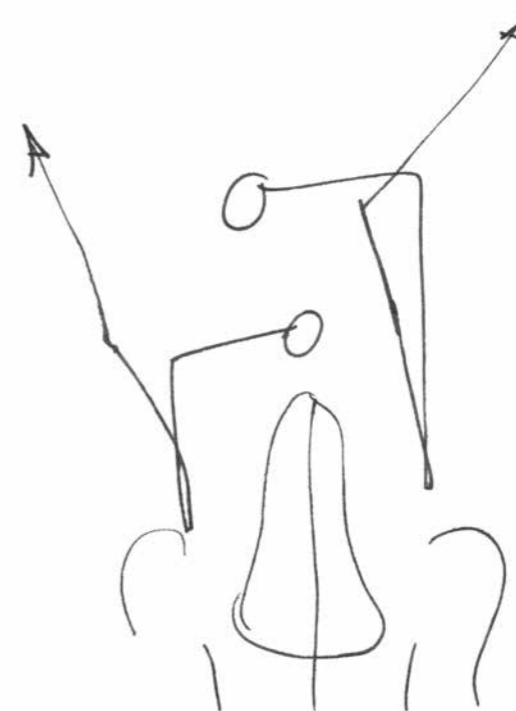


Figura. Frase (boceto | sketch)

2012

MN Existe una distancia autoimpuesta con relación a ese cuerpo, no llegas a él desde su expresividad sino que te aproximas desde lo mecánico.

JS En *Opus nigrum* Marguerite Yourcenar escribe: «levantaba el brazo, asombrándose de que la orden fuera dada y recibida»¹. Es esa sorpresa de que el propio cuerpo responda. En mi trabajo sobre la forma-oreja (*Oreja. Vaciamiento*), por ejemplo, sí se trataba de pura mecánica de movimientos centrífugos y centrípetos, de estudiar eso, para poder después aplicar ese gesto y vaciar las formas sobre el papel, de dentro hacia afuera. Pero también era un vacío que se abría para conectar esa parte del cuerpo con otras, con el espacio debajo de una mano suspendida en el aire de alguien que camina, o incluso con la forma que contiene una mano entreabierta, que coincide con la de una oreja.

MN Pero sí existe un límite de ese cuerpo, puede que parejo a una limitación del lenguaje.

JS Puede que utilice el gesto como un instrumento de medida, una herramienta. La fijación por ese gesto ya la tenía antes de empezar a trabajar con la oreja, el gesto de una mano entrando en algo sólido y vaciándolo desde dentro, con un movimiento rápido, rotatorio. Lo que hice fue, de una manera muy natural, buscar ese gesto en algún lugar, localizarlo en una forma y desde allí tirar del hilo. Puede que eso sea una forma de medir, de circunscribir. Al final, el cuerpo está ahí, en medio, y recurro a él para agrandar una imagen. En el caso de *Uno zurdo y uno diestro, y uno zurdo y uno diestro*, no son solo unas caderas bajando por una cuesta, es un todo que abraza. No soy yo quien está bajando esa cuesta, es la potencia que desata eso, las posibilidades que existen en ese juego.

MN En *Lubricán* el gesto que describe esa fractura perceptiva es una mano agitándose.

JS Es un gesto desordenado. Es casi como si una se estuviese borrando a sí misma: tengo el objeto, lo agarro con

¹ Marguerite Yourcenar, *Opus nigrum*, Alfaguara, Madrid, 1982.

la mano y lo agito. No es solamente ese objeto el que deja de ser visible por el movimiento, sino que también dejas de verte la mano y parte del brazo.

MN A menudo introduces elementos orgánicos en tus piezas, escenificas un conflicto que va más allá de las cualidades materiales, o de sus temporalidades.

JS Tiene que ver con el color. Es un color que entra en la exposición y viene ya hecho, hecho desde dentro. En *Uno zurdo y uno diestro, y uno zurdo y uno diestro*, estaba la pieza de las manzanas, con su amarillo desplazado en la rampa pintada, pero también había otra parte de la exposición en la que el trabajo con el color puede que no se apreciase a primera vista, en la zona de las cajas; ahí había muchos elementos que no eran de DM, pero sí estaban pintados del color de ese material, aunque no los entiendo tanto como objetos camuflados sino más bien extrañados. Siempre pienso el color como un elemento muy contenido que tiene que estar rodeado de cosas muy neutras para que estalle. Hay que darle ese lugar al color. Y ese lugar debe parecer muy ordenado para que el color sugiera desde dentro un cierto desorden. Es algo que tiene que ver con la pérdida de control, con una rotura.

MN Te sirves del color para interrogar aquello que vemos, y con esto también nuestras formas de percibir. ¿Cómo te aproximas a esa escisión entre la visión y la percepción?

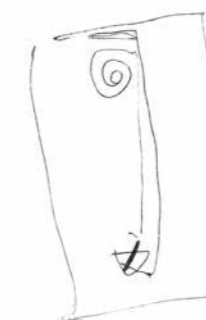
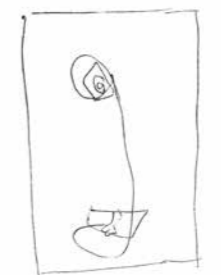
JS Es casi como si las cosas tuviesen una cáscara. Lo dice Gambarotta en un poema: «la cáscara de esa cáscara»². También tiene que ver con la idea de presencia de la que habla Tiquun. Ellos exponen que el sujeto moderno da su presencia por hecha, por garantizada. Que precisamente estamos viviendo una crisis de presencia porque esta se nos ha sustraído y no nos hemos dado cuenta. El caso es que nunca hemos pensado que tuviésemos que pelear por ella, nunca la hemos puesto en crisis. Tiene que ver con este pensamiento racionalista, que siempre ha entendido el mundo como algo exterior, objetivable, el cuerpo como un límite y la caja pensante, perfecta,

² Martín Gambarotta, *Punctum*, Mansalva/Vox, Buenos Aires, 2011.

encerrada dentro de ese cuerpo. Dicen algo muy bonito sobre el lenguaje: cuando decimos «la rosa es roja», ese *es* no tiene nada de inocente. Porque la rosa no es roja, sino que parece roja³. No nos incluimos en la frase, no nos ponemos en duda. Decimos «la rosa es roja» y no nos mezclamos con ella. En otras culturas la presencia es algo que hay que ganarse, puedes perder tu presencia y desaparecer en el mundo. Y no hablo de identidad. La identidad tal vez sea el engaño, no es la identidad lo que está en juego, sino la presencia.

MN Si revisamos tu producción, es evidente la negociación constante entre lo bidimensional y lo tridimensional. Tus primeras obras eran dibujos, el dibujo ha seguido allí, pero la dimensión escultórica ha cobrado protagonismo. Pienso en los cartones *Figura. Frase*.

JS Puede que mis esculturas sean más planas que algunos de mis dibujos. Mi trabajo con el espacio empieza en el papel, como una extensión que tengo que marcar para hacer de eso un lugar. Pienso por ejemplo en los *Geológicos*, y en la línea horizontal, de suelo, por la que comenzaba cada uno de los papeles. O en el caso de *Cabeza (oreja). Cadera. Pie*, trasladaba las formas al papel mediante cortes y desplazamientos. En el caso de los cartones de *Figura. Frase*, hacerlos fue casi un ejercicio gimnástico. Exigían una estructura previa, una estructura que aunque no se puede ver, está ahí, sujetando. Partía de las sensaciones que se cruzan cuando uno dice algo, ese elemento de emoción o de nervio cuando uno está hablando. Con estas piezas quería trasladar ese nerviosismo que afecta al habla, ese empezar a decir algo y luego soltarlo, dejarlo ir. Quería hacer una imagen que fuese como se habla. Lo que hacía era preparar una estrategia de antemano, un sistema de dos-tres gestos que pudiese encadenar muy rápido, como si se tratase de un deporte. En esas piezas lo vertical es la figura. Existe una relación de espejo con ellas. Eran piezas ejecutadas desde una concentración muy intensa y rápida, las hacía tan de cerca, que hasta que no terminaba y me alejaba, no las veía.



³

Gilles Deleuze y Tiziana Andreatta, *Contribución a la guerra en curso*, Errata Naturae, Madrid, 2012.

MN Tanto el cartón como el DM son materiales funcionales, neutros, producidos a gran escala. Remiten a la idea de estructura, pero raramente a la piel, al ornamento. Has hecho un uso profuso de ambos.

JS Es algo que surge a partir de la serie *Geológicos*. En parte por ese color tan yo-qué-sé, un color muy indefinido, «pobre marrón recatado, pisoteado por el rojo»⁴, dice Derek Jarman, que no significa nada —sin saber por qué, pienso en hueso—. El marrón es el color de lo material, de su mezcla, de lo mundano, es un *melange*, un lodillo. En esa serie usaba el color de forma tímida y consciente, quería que estallase y que estuviese a la vez muy localizado, para ello lo introducía muy de vez en cuando y entre paréntesis. El color del DM, del cartón, es ese sostén sin lenguaje añadido que rodea al color y lo hace concreto. Además, son materiales que me han permitido trabajar desde el plano, como una consecuencia bastante natural del trabajo en el papel, aunque en mi cabeza hay una fijación con el bulto, con trabajar de otra manera, más de dar forma que de construir.

MN El lenguaje es uno de los ejes de rotación de tu trabajo. Te aproximas a él desde su materialidad.

JS Los griegos tenían la misma palabra, *pharmakon*, para referirse al color, a la droga y a la escritura. Parece que existía un debate en torno a la palabra escrita, porque era como un doble que se venía a superponer a la realidad misma y acababa por sustituirla. El color también era engaño, seducción, duplicado falso, algo que había que apartar porque lo real asoma por detrás y la apariencia nos distrae de eso que es esencial, una desconfianza que de alguna forma sigue ahí. Sobre esta triada, pienso en el libro *Conocimiento por los abismos*, de Henri Michaux. Es un texto del que saqué notas que imprimí en papel verde y que he estado consultando estos meses de atrás. Me interesa como proceso de escritura. Michaux escribe el libro en diferentes estados de conciencia alterada y, mientras escribe, el hecho de tener el bolígrafo en la mano le impide irse del todo. Se convierte en su propio perseguidor.

⁴ Derek Jarman, *Chroma. A Book of Colour. June '93*, Vintage, Londres, 1995.

Hace muchas referencias a la mano que escribe, «más como un remolcador que como una mano»⁵, al lenguaje que se despliega delante de él, «en medio y detrás de esas palabras»⁶, o al darle la vuelta a la hoja de papel se detiene en la descripción de la sombra que proyecta esa hoja al caer. *A posteriori*, ya sobrio, escribe de nuevo sobre todo ello, lo interroga, poniendo en escena un lenguaje que continuamente se está armando y desarmando.

MN Un lenguaje que, citando a Luce Irigaray, se niega a ejercer un «dominio sobre las cosas, a apropiarse del mundo y de los otros», sino que se «abre hacia lo ilimitado», es decir, se abre hacia «la recepción de un devenir construido con el otro»⁷.

JS Vuelvo a «la rosa es roja», y a la hegemonía del *es*. Cuando decimos que «algo es algo» automáticamente nos estamos sustrayendo de la ecuación, estamos haciendo trampa. En cambio, cuando decimos «esa rosa parece roja» entonces sí te haces visible ahí en medio, formando parte del devenir de las cosas. Hay una presencia que no está circunscrita al contorno de uno, sino que se abre, se mezcla y vuelve. Describe un recorrido más circular. Tiquun dice: tenemos que ser conscientes de aquello que *se nos hace* cuando hablamos. Dices «la rosa es roja», entonces vuelves a tus cosas, nada ha cambiado, pero la rosa no es roja, la rosa parece roja. Ahí está la duda, y eso es lo que me pasa con el color, que me hace dudar, me pone en duda. También esto tiene mucho que ver con que estoy muy en el ojo, y estar muy en el ojo tal vez sea estar en ese filo del lenguaje en el que uno ya es más exterior, estás más en lo exterior y te disuelves, te pierdes.

⁵ Henri Michaux, *Conocimiento por los abismos*, Sur, Buenos Aires, 1972.

⁶ *Ibid.*

⁷ Luce Irigaray, *En el principio era ella*, La llave, Barcelona, 2016.

MN En *Lubricán* partes de una planificación meticulosa. Es un proyecto armado pacientemente y desde una «postura consciente», mental. Al mismo tiempo reclamas un espacio en el que se pueda producir una ruptura del sentido. Un tiempo que te permita perder el control de toda esa construcción previa. ¿Cómo funciona esa negociación entre esos dos estadios, físico y mental?

JS Estoy hablando de una serie de cuestiones que tengo que poner en práctica, si no... son solo palabras, ideas, no es suficiente. Se tiene que romper el sentido, como tú dices. En la acción tiene que ocurrir algo que no esté en el plan, en la relación con esa materia, con esos objetos, con esas imágenes, pienso de nuevo en la mano remolcadora de Michaux, que «como mano era toda borrosa»⁸. En el hacer debo buscar ese algo que me deslocaliza, que deslocaliza todo el plan previo. A partir de un determinado momento las cosas empiezan a moverse por sí mismas, por ejemplo, una de las piezas de la exposición, un muro de cartón prensado, de materia que empuja, se ha movilizó en mi cabeza de manera que ha acabado aplastando una serie de elementos que había en medio, unos setos, y de los que ahora solo queda una fina línea verde; y aunque ha sido un proceso mental, ya es la pieza la que está haciéndose, moviéndose, un poco al margen de mí. Para mí es una necesidad de acabar esta exposición y estar en un lugar que yo no había previsto para desde allí continuar, eso es lo más emocionante de todo.

MN El título de la exposición apunta hacia un espacio de incertidumbre. La noche se presenta como un momento de confusión en el que no sabemos si el lobo es perro o si el perro es en realidad lobo.

JS Sí, ese es el significado del título, lubricán-loboperro. Una palabra compuesta que no se acaba de decidir por ninguno de los dos términos, eso me gustaba, me daba margen para trabajar. El momento temporal al que alude, también llamado entre-dos-luces es un momento de ambigüedad, de sí-es, no-es, de gato por liebre, ¿de día que acaba o de noche que empieza? He estado haciendo

⁸
Ibid.

muchas fotografías con el móvil, justo en ese momento; a veces fotografiaba dos veces la misma imagen con cinco minutos de diferencia entre una y otra. En ese lapso de tiempo la imagen empezaba a desintegrarse en puntos que se movían, que se mezclaban, a través de la pantalla del teléfono. Después llega la noche, que en Madrid es muy naranja, porque muchas zonas están iluminadas con lámparas de vapor de sodio de baja presión —qué bonito nombre, ¿verdad?— y la escala de la ciudad cambia, como de techo bajo, se hace más humana, y empieza la otra mitad; aquí me acuerdo de un verso de María Salgado: «hemos venido a hacernos material de lo que hacemos»⁹.

MN Al hablar de la exposición manejas a menudo referencias y autores que sienten una filiación por el mundo antiguo. Me pregunto a qué responde este interés y cómo reverberan estas lecturas en tu proceso de trabajo.

JS Puede que esto responda a una necesidad mía de historia, de cuento, de narración, pero no solo es una cuestión de contenido, también de forma, de cómo se cuentan esas historias. En el vínculo que podemos establecer desde el presente con todo aquello siento que hay una relación de doble, de tiempo entre congelado y desdoblado. Por otra parte, he estado leyendo a Lucrecio, que recoge a su vez los textos de Epicuro, pero los engalana con un estilo más apasionado. Es un personaje increíble, profundamente materialista y ateo, que trata de comprender el mundo con lo que tiene, de lo más pequeño a lo más grande, de «las semillas de las cosas»¹⁰ a la formación del rayo, o los movimientos de los astros, que lo quiere abarcar todo, pero desde una especie de observación de grado cero que va haciendo pensamiento y sensación, en un trayecto de ida y vuelta, en el que todo está relacionado y en movimiento. Ahora ciertas cosas que dice Lucrecio nos pueden parecer muy inocentes, pero a mí me atrae precisamente esa ingenuidad envalentonada,

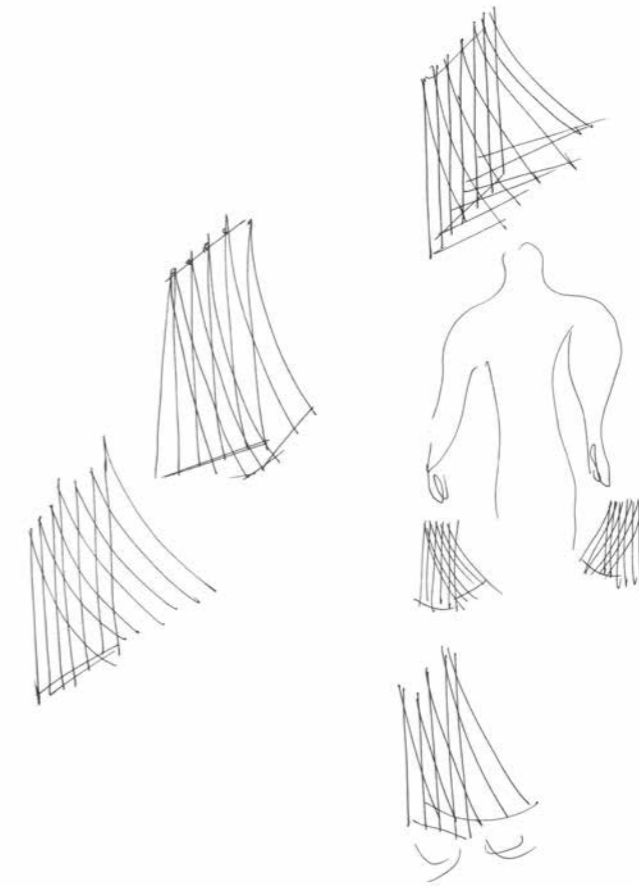
⁹
María Salgado, «Es un secreto», *Hacia un ruido. Frases para un film político*, Contrabando, Valencia, 2016.

¹⁰
Lucrecio, *La naturaleza de las cosas*, Alianza, Madrid, 2016.

esa fragilidad. Por ejemplo, entendía que las imágenes estaban alrededor, flotando, eran compuestos de átomos que se habían desprendido de los objetos, y que si nos golpeaban los ojos, producían la visión; si las recibía el espíritu, se hacían pensamiento, o si estábamos dormidos, los sueños.

MN En *Lubricán*, pero también en muchas de tus producciones anteriores, la ciudad, su orografía, tránsitos o incluso su vegetación funcionan como subtexto.

JS Hay algo en la idea de ciudad que no termino de comprender. Una sensación muy física de estar dentro de algo. Salir de casa y estás fuera, pero dentro. Lavapiés, por ejemplo, es muy envolvente, cuando me desplazo a otras zonas no me siento tan protegida, puede que sea por la altura de las casas, la hondonada, sus subidas y bajadas, o el cielo, que siempre se ve recortado, encajado entre los edificios. Todos los signos están allí sin que yo sepa muy bien qué significan o si significan algo. Tengo una relación con la ciudad a medio camino entre lo escultórico y la imagen. Este es el suelo, este es el cielo, estas son mi izquierda y mi derecha. Esta es la gente a mi alrededor, así se mueven; pero al mismo tiempo, cuando paseo voy buscando mis fijaciones, mis imágenes, esa vista que se abre así solo si me coloco en un lugar determinado, por ejemplo. *Lubricán* es muy exterior. Literalmente es que se te haga de noche fuera de casa, en la calle. Es eso: salir de casa cuando se está haciendo de noche y volver cuando empieza a clarear. Es una exposición que te pilla fuera de casa.



Shell Shade. A conversation in Madrid

Marc Navarro and Julia Spínola

MARC NAVARRO

In *Lubricán* [Gloaming] you address the idea of the path. It's something that appears for the first time in your practice and has to do with the dimensions of the project. I wonder whether this has forced you to work more narratively.

JULIA SPÍNOLA

Yes. The fact that it is a big exhibition, conceived as a kind of survey of my work over the last seven years, forced me to think of a structure that could sustain both the older works as well as my newer ones.

MN Why were these pieces so important in outlining this path or walkthrough?

JS They follow each other in time. The first was *Frase (objeto)*. *BOCA*, and then came *Figuras* and, finally, *Uno zurdo y uno diestro, y uno zurdo y uno diestro*. There is a line joining all three. When I was working on the first I finally began to expand into three-dimensional space; before that, I had mostly worked with drawing. In *Frase (objeto)*. *BOCA* I started to unfold material, almost like a nervous tic that you keep repeating. By the time I was working on *Figuras* I had the feeling that the material finally broke loose, and I wanted to get rid of boundaries; here, I was already questioning the limits of material, how far I was able to extend it.

MN One gets the impression that you conceived the exhibition from an optic close to dramaturgy, from a structure attuned to space but also to time.

JS It all started by thinking about the pieces I wanted to include, and what it meant to show them again in another present, in this exhibition. It seemed to me like a kind of estrangement, asking me to take these same pieces to a place that was not present, to show them, but not in the now. Rather it was like a this-is-now-but-I-don't-know-if-it's-here or maybe a this-is-here-but-I-don't-know-if-it's-now. Following this line of thought, the first newly produced piece I conceived is a replica of one of the modules from *Uno zurdo y uno diestro, y uno zurdo y uno diestro*, but with rounder corners instead of all those right angles, and I worked it like a block, not in planes, and using moulds from a clay replica, cast in resin and painted the

colour of MDF board. This module added to the original piece, subtly rounded, shifted the whole towards another place. This idea of roundness led me to images of late evening, when the light no longer casts shadows and hard edges are softened and blurred; this moment of twilight is what ultimately defined the tone of the exhibition.

MN Your work often dwells on the body and the way in which it is inserted in the everyday. You explore the perceptive quality of the immediate, but through an estranged body.

JS Many works start with a gesture I have in my head, a gesture which initially takes the form of an image, but which I can't explain other than through this gesture which is, if you like, an image in motion. It has to do with moving material from one form to another. For instance, in *Figuras*, this gesture is like photograms or abrupt cuts that are deployed at an intermittent rhythm, the frequency interrupted all the time, at a regular speed. In *Uno zurdo y uno diestro, y uno zurdo y uno diestro* the gesture was of two hands entering into a block and dividing it in two. Around the same time, I was making pieces that were joints or articulations; I was obsessed with bones, with how a joint like a knee or elbow operated structurally, with the points around which the body rotates. One thing led to another, and one day when walking downhill from my studio back home I started to dwell on the rhythm of the hip bones, and it seemed as if it could take over the whole street. This image gave rise to the wedge that cuts through the box: the wedge is the inclined street, and the closed plane in the form of a box is a highly schematic representation of the hips and the top of the legs. And so, in this roundabout way, I arrived at the first image of the two hands entering the block and dividing it in two. In *Lubricán* there is, on one hand, the gesture of giving something a good shake and then letting it settle again, but not without first having gotten rid of some part of it, a thin layer, perhaps its very image. On the other hand, there was the image of material joined together, compressed as much as possible, completely taking over blocks of space, and then this same material relaxing, loosening, and coming back together again.

MN There is a self-imposed distance with regards this body. You don't arrive at it through expressiveness but from a mechanical approach.

JS In *The Abyss* Marguerite Yourcenar said: "he lifted his arm, and was astonished to find that the command was given, and received."¹ It's the surprise that the body actually responds. My work on the ear as form, in *Oreja. Vaciamiento*, dealt with the pure mechanics of centrifugal and centripetal movements, studying it in order to later apply the gesture and empty the forms on paper, from inside out. But it was also an emptiness that opened up to connect that part of the body with others, with the space beneath a hand suspended in the air of somebody walking, or even the form contained by a half-opened hand, which is similar to an ear.

MN But there is a limit to that body, perhaps not unlike the limitation of language.

JS Possibly I am using the gesture as an instrument for measurement, a tool. My fixation with this gesture goes back to before I started working with the ear, the gesture of a hand entering into something solid and emptying it from within, in a quick, rotatory motion. What I did was, in a natural way, to look for that gesture in a given place, locating it in a form and then following that thread. It could be a way of measuring, of circumscribing. In the end, the body is there, in the middle, and I use it to expand an image. In the case of *Uno zurdo y uno diestro, y uno zurdo y uno diestro*, it is not just hips walking downhill, it is an all-embracing whole. It is not myself who is walking down the street, it is all about the potential unleashed, the possibilities that exist in that play.

MN In *Lubricán* the gesture that describes this rupture in perception is a hand moving about.

JS It is a disordered gesture. It is almost as if one were erasing oneself: I have the object, I grab it in my hand and I

¹ Marguerite Yourcenar, *The Abyss*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1976, p. 173.

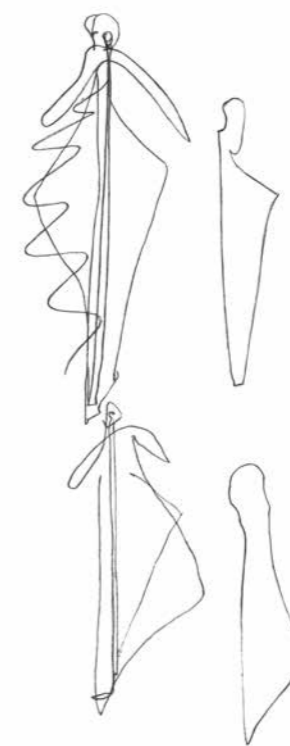
shake it. It is not only the object that is no longer visible because of the movement, besides that you also stop seeing the hand and part of the arm.

MN You often introduce organic elements in your pieces, staging a kind of conflict that goes beyond the qualities or temporalities of material.

JS It has to do with colour. It is a colour that enters the exhibition and comes already made, from its inside. In *Uno zurdo y uno diestro, y uno zurdo y uno diestro*, there was the piece with the apples, with its yellow colour displaced to the painted ramp, but there was also another part of the exhibition in which the work with colour might not be discerned at first sight, in the area with the boxes; there were many elements that were not MDF board, but were painted the colour of MDF, though I see them more as estranged objects than as camouflaged objects. I always think of colour as a highly restrained element that must be surrounded by very neutral things for it to stand out. You have to give this place to colour. And this place should seem very ordered so that the colour arises from within a certain chaos. It is something that has to do with a loss of control, with breakage.

MN Do you use colour to question what we see, and also our way of seeing? How do you approach the split between vision and perception?

JS It is almost as if things had a shell. It's like what Gambarotta said in one of his poems: "the shell of that shell."² It also has to do with the idea of presence that Tiqqun spoke about. They argued that the modern subject takes its presence for granted, as guaranteed. And that we are going through a crisis of presence precisely because it has been taken from us without us even realising it. The thing is that we never thought that we would have to fight for it, we had never questioned it. It has to do with rationalist thinking, which always understood the world as exterior, objectifiable, the body as a limit, and the perfect thinking box enclosed inside that body. They said something very



² Martín Gambarotta, *Punctum*, Mansalva/Vox, Buenos Aires, 2011.

beautiful about language: when we say “the rose is red”, that *is* is by no means innocent. Because the rose is not red, rather it looks red.³ We do not include ourselves in the statement, we do not question ourselves. We say “the rose is red” and we do not mix ourselves with it. In other cultures, presence is something that has to be earned, and you can lose your presence and disappear in the world. And I am not talking about identity. Identity might well be a distraction; it is not identity that is in question, but presence.

MN When you look back over your output, you can clearly see the constant negotiation between the two- and the three-dimensional. Your first works were drawings, and drawing is still part of your practice even though it is increasingly more sculptural. I am thinking, for example, of the works on cardboards *Figura. Frase*.

JS My sculptures might actually be flatter than some of my drawings. My work with space starts with paper, like an extension that I have to mark out in order to make it a place. I am thinking for instance of *Geológicos*, and the horizontal line, the ground, with which I started each one of those works on paper. Or *Cabeza (oreja)*. *Cadera. Pie*, which gave the paper forms by means of cutting and displacements. In the case of the cardboard in *Figura. Frase*, it was almost like a gymnastic exercise. They required a prior structure, a structure that is there, underneath the image, holding it together, even though you can't see that structure. I started out from the sensations that intermingle when something is said, from that element of emotion or nerves when you are talking. With these pieces I wanted to transfer this nervousness that affects speech, when you start to say something and then let it go. I wanted to make an image that would be like talking. I would prepare a strategy beforehand, a system of two-to-three gestures that would fit together very quickly, as if it were a sport. In these pieces the vertical is the figure. There is a mirror relationship with them. They were executed very quickly and with intense concentration. I was so close up when

³ Gilles Deleuze & Tiqqun, *Contribución a la guerra en curso*, Errata Naturae, Madrid, 2012.

I did them that I didn't actually see them until I stopped and stood back.

MN Both cardboard and MDF board are mass-produced neutral, functional materials. They speak to the idea of structure, but rarely to skin or ornament. You use them a lot in your work.

JS It came about from the series *Geológicos*. Partly because of that colour which is so I-don't-know, so indefinable, “poor demure brown. Trampled by red,”⁴ as Derek Jarman said, which means nothing and yet, without knowing why, I am reminded of bones. Brown is the colour of material, of its mixture, of the mundane, it is a melange, a sludge. In this series I used colour consciously and circumspectly, I wanted it to explode and at the same time to be localised, which is why I introduced it very rarely and always within brackets. The colour of MDF board, of cardboard, is the support without added language that surrounds colour and makes it concrete. Furthermore, these are materials that have allowed me to work from the plane, as a fairly natural consequence of working on paper, though in my mind there is an obsession with volume, with working in another way, more a question of giving something form rather than constructing.

MN Language is one of the axes around which your practice revolves. You approach it from its materiality.

JS The Greeks used the same word *pharmakon* to refer to colour, drugs and writing. It seems as if there was an argument about the written word, because it was like a double that had arrived to superimpose itself on reality and ended up replacing it. Colour was another deception, seduction, a false duplicate, something that had to be pulled back because the real was just behind and the appearance distracted us from the essence, and this distrust somehow still lingers. On this triad, I am reminded of Henri Michaux's *Knowledge Through the Abyss*. I took notes from this text which I then printed on green paper and I have been consulting them over these last few months. I am interested in

⁴ Derek Jarman, *Chroma. A Book of Colour. June '93*, Vintage, London, 1995, p. 79.

it as a process of writing. Michaux wrote it in various states of altered consciousness and, as he wrote, the fact of having a pen in his hand stopped him from letting himself go altogether. He became his own pursuer. There are many references to the hand that writes, more like a rake than a hand,⁵ to language that unfolds before him, in the midst of and behind those words,⁶ or, when turning the page, he dwells on a description of the shadow cast by the page as he lets it fall. Afterwards, sober-minded, he wrote about it all again, questioning it, bringing into play a language that is continuously being armed and disarmed.

MN A language that, quoting Luce Irigaray, refuses to exercise “control over things, to appropriate the world and others”, but rather “opens towards the unlimited”, which is to say, towards “accepting a future built with the other.”⁷

JS I will return again to “the rose is red”, and to the hegemony of *is*. When we say that “something is something” we are automatically removing ourselves from the equation, we are cheating. On the other hand, when we say “this rose looks red”, then we are making ourselves visible there in the middle, becoming part of the becoming of things. There is a presence that is not circumscribed to one’s outline, but that opens up, mixes and returns. It describes a more circular route. Tiqqun says that we have to be aware of that which is done to us when we speak. You say “the rose is red”, then you return to your things and nothing has changed, yet the rose is not red, the rose looks red. Therein the doubt, and that’s what happens to me with colour; it makes me doubt, it questions me. This also has a lot to do with the fact that I am very much on the surface of the eye, and to be on the surface of the eye could well be like being on the edge of language where one is already more outside, more on the outside and you dissolve, you lose yourself.

⁵ Henri Michaux, *Conocimiento por los abismos*, Sur, Buenos Aires, 1972.

⁶ *Ibid.*

⁷ Luce Irigaray, *En el principio era ella*, La llave, Barcelona, 2016.

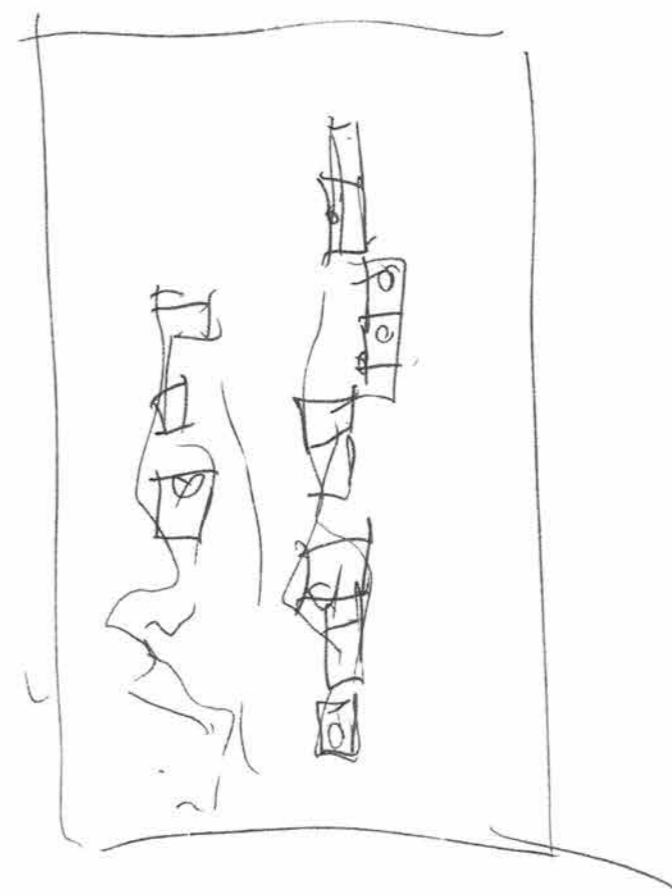


Figura. Frase (boceto | sketch)
2012

MN In *Lubricán* you start by planning thoroughly. The project is painstakingly armed and from a mental “conscious posture”. At once, you demand a space in which meaning can break down, and a time that allows you to lose control of all this prior construction. How do you negotiate between these two states, physical and mental?

JS I am talking about a series of questions I have to put into practice, otherwise they are just words, ideas, and that is not enough. The meaning has to be broken down, as you say. During the action something has to take place that is not in the plan, something in the relation with the material, with those objects, with those images, which reminds me again of Michaux’s raking hand, which, as a hand, was completely blurred.⁸ In the process of making I must look for that something that dislocates me, that dislocates the whole previous plan. At a certain moment, things start to move by their own accord, for instance, one of the pieces in the exhibition, a wall of pressed cardboard, of material that pushes, has mobilised itself in my head in such a way that it has ended up crushing a series of elements that were in the way, some hedges, and now all that is left of them is a fine green line; and although it was a mental process, it is now the piece that is making itself, moving itself, somehow removed from me. I need to finish this exhibition and to be in a place that I had not foreseen so that I can carry on from there, and for me that is the most exciting aspect of all.

MN The title of the exhibition suggests a place of uncertainty. When night begins to fall it is like a moment of confusion in which we don’t know whether the wolf is a dog or whether the dog is in fact a wolf.

JS Yes, that’s where the word “lubricán” comes from, from the Latin *lupus* and *canis*, wolf-dog. A conflated word that is neither one thing nor the other. I like that; it gave me room to work with. The time it refers to, gloaming or twilight, which is literally a compound of two-light, is also a moment of ambiguity, of it-is and it-isn’t, is it the day ending or the night beginning? I have been taking a lot of photos on my

⁸
Ibid.

mobile at this time of day; sometimes I take two photos of the same image, one five minutes after the other. In this lapse of time the image would have started to dissolve in certain points that were beginning to move, dazzled, on the screen of the mobile. Then night would fall, which is very orangish in Madrid, because a lot of areas are lit with low-pressure sodium-vapour lamps —it’s a fantastic name, don’t you think?— and the scale of the city changes, as if the ceiling were lowered, making it more human, and then the other half starts; I am reminded of some lines by María Salgado: “we have come to turn ourselves into the material of what we make.”⁹

MN Speaking of your exhibition, you often use references and authors who are somehow affiliated with the ancient world. I wonder where this interest comes from, and how these readings are echoed in your working process.

JS It could come from my need for history, for a story, a tale, narration, but it is not just a question of content, but also of form, of how these stories are told. In the link we can detect between the present and all that, I believe that there is a relationship with a double, of time somewhere between frozen and split in two. On the other hand, I have been reading Lucretius, who in turn wrote about the writings of Epicurus, but dressing them up in a more passionate style. He is an incredible character, profoundly materialist and atheist, who tried to understand the world through what it contained, from the smallest to the largest thing, from “the seeds of things”¹⁰ to phenomena like lightning, or the movement of stars, wishing to embrace everything, but from a kind of zero-degree observation that produces thoughts and sensation, in a back and forth process in which everything is interrelated and in motion. Now, some of things Lucretius wrote might strike us as very innocent, but I am attracted precisely by

⁹
María Salgado, “Es un secreto”, *Hacia un ruido. Frases para un film político*, Contrabando, Valencia, 2016.

¹⁰
Lucretius, *On the Nature of Things*, trans. by Martin Ferguson Smith, Hackett Publishing, Indianapolis, 2001.

this emboldened naivety, this fragility. For instance, he believed that images were floating all about us, that they were made of atoms that had been thrown off objects, and that if these impinge upon the eyes, they produce sight; and when these atoms enter the mind, they cause thought, if the body is awake, and dreams if the body is asleep.

MN In *Lubricán*, but also in many of your previous works, the city, its relief, its streets and even its vegetation operate like a kind of subtext.

JS There is something about the idea of the city that I never quite grasp. It's a very physical feeling of being inside something. You leave home and you are outside, but also inside. Lavapiés, for instance, is very enveloping, but when I go to other parts of Madrid I don't feel so protected. Maybe it has something to do with the height of the buildings, the fact that it is in a hollow, with all its steep streets, or maybe it's the sky, which you always see in fragments, between the buildings. All the signs are there though this doesn't imply that I know what they mean, or even if they mean anything at all. I have a relationship with the city that is half-way between sculpture and image. This is the ground, this is the sky, this is my left and this is my right. This is the people around me, this is how they move; but at the same time, when I am walking about I am always looking for my images, a view that opens up only if I place myself in a certain place. *Lubricán* is very exterior. Literally it is when night falls while you are out of home, in the street. That's it: leave home when night is about to fall and go back when day begins to break. It's an exhibition that catches you when you're out.



A la rueda rueda

Lucía C. Pino

Me gustaría

Te gustaría

Nos gustaría

Os gustaría

Que se nos permitiera

DOBLE HÉLICE

6 de agosto

¿Qué hace que un círculo completo o una cajita compacta sea una propuesta más intelectual que algo que se hace emocionalmente? No lo sé

Llevábamos un rato largo practicando el ejercicio de mantenernos tiempo fuera del territorio de la página, o del marco de la imagen, de las pantallas donde se da el píxel, el punto, el instante preñado. Si todo estaba articulado para que el instante sucediera lleno de cosas, pensadas, ordenadas en una saturación de estímulos: *loops* infinitos, clímax constantes, archivos repletos y pastosos. Buscábamos algo diferente. Como intentando detener esos procesos de semiosis ilimitada. Queríamos comprender el porqué o el cómo se producía la significación de cualquier detalle, el círculo hermenéutico.

Ya éramos incapaces de contener por más tiempo la fuerza que empujaba desde abajo y en algún momento decidimos permitirnos obviar ciertas cosas, desdeñar, en una tarea selectiva tratando de dejar espacio para que surgieran otros pesos, órdenes, juegos de escala, sucesión de imágenes.

— *He olvidado en qué momento comencé a dejar que se impusiera ese otro lugar.*

El manifiesto del NO, de la Rainer o la dialéctica negativa de Adorno nos servía a veces, irregularmente. El espíritu crítico ligado a la tarea creativa. La tarea: no a la seducción del espectador por las artimañas del intérprete, no a la excentricidad, no a conmover o ser conmovido, etc.

Era una práctica antigua, pero estaba muy en desuso cuando decidimos por un acuerdo tácito recuperarla conscientemente.

El arte es una esencia. Un centro.

— *Comencé a reconocer mis anhelos y a permitirme darles lugar, el deseo no siempre sexuado, como motor. El deseo transformable. Charlie the unicorn.*

— *A mí me interesa resolver un factor desconocido del arte y un factor desconocido de la vida. Esas cosas van juntas, en absoluta densidad, en fuerza extra estática.*

El espacio se acentúa (acento clásico) en un orden geométrico contemplativo,

lento,

de una precisión celebrativa.

Hice un dibujo que en este momento me gusta mucho. Aguardaré a mañana esperando que siga significando algo.

Hay que tener valor, no escaquearse, defender lo que uno es, crear espacio también social para nuestra labor.

Detrás de cada puerta que abro, hay solo nada. Te encuentro dentro de un suéter, tanta lana que apenas se intuye el cuerpo que la sostiene. Mis ojos quieren tomar distancia, pero no me dejas. Juegas y respondes un montón de test, superas todas las pantallas de los videojuegos, naciste en un salón recreativo. Tengo la impresión de que esos test pseudocientíficos solo sirven para matar el tiempo. El tiempo no se puede matar a sí mismo, necesita de alguien. Creo que voy a fumar veintisiete cigarrillos. Ahora vuelvo.

ARULAR RONDANA
14 de agosto
La poesía se instaure

Es una cosa rarísima, tiene una construcción muy pensada, creo que trabajan con síntesis de audio en tiempo real y programación algorítmica. Y al final se permiten jugar. Algo tan complicado para posteriormente permitirse usar cosas que de alguna manera ya estaban ahí. ¿Comprendes? Pero las estiran como

un chicle. En ese forzamiento, aparece aquello a lo que no estamos acostumbrados, y lo más asombroso es investigar sobre el aburrimiento.

— *Parece que no esté permitido.*

El resultado como estructura rítmica es estilo.

Ahora estoy pensando en composiciones de sonido de corte experimental, es un ejemplo que me sirve porque quizá se comprende mejor. En investigaciones que contemplan la no exaltación constante, el anticlímax como potencia. El recorrido ahí funciona como una conducción sin sobresaltos. Puede haber cambios progresivos, subfrecuencias, capas que se añaden... Podría haber algo totalmente distinto entre A_B y que no hubieras percibido los cambios. Por contraste está algún tipo de electrónica de baile o el *techno*, con sus infinitas variantes, las bases, los ritmos, los bajos en combinaciones que servirían para una cosa y la opuesta. Eso lo engulle todo, puede incluirlo todo.

Estados de ánimo alterados, uso de estupefacientes más o menos legales, y a ver quién resiste en buenas condiciones, operativo, con todo lo que acontece.

Cualquiera es susceptible de perder la cabeza, sometido a según qué circunstancias.

— *Para nuestro verdadero relato es necesario e imprescindible partir de nuestra realidad estética contemporánea. Por lo estético se reencuentra (reencanta, se ha dicho) lo que las otras ciencias por renovar (buscando por separado) separan o desencuentran (desencantan, se ha dicho).*

No sabes reconocerla y te incomoda porque no tiene pretensión de serlo sino todo lo contrario. Intentar explicarla, según el caso, es infantilizar al interlocutor.

Has estado instruyéndote desde hace años para poder dar respuesta, aunque insatisfactoria, a cualquier demanda.

La androide sumisa que se pretende que seas aflora como en esas cadenas de elementos en las que una serie de objetos y sustancias se activan y se conectan entre sí, como si estuvieran predeterminadas por una acción continua de causa-efecto. El tubo rueda por el suelo y golpea una botella que tiene un líquido inflamable que se derrama justo debajo de una llamita que emite un gas que

La sucesión aparentemente azarosa está meticulosamente coreografiada, tus respuestas han sido programadas. Incluso la poca improvisación que se te permite está configurada dentro de una serie de variables resultado de combinatoria y repetición cultural. Insisten en las mismas premisas.

Leed a Goethe Goethe Goethe Goet

Las brillosas superficies laceradas tienen una presencia desapegada, una torpeza similar a la de la realidad.

— *Que te guste mi obra me sigue importando tanto...*

El antónimo de crítico no es artista, ¿por qué a este se le supone (exige) esa capacidad?, aunque prescindas de vestirla ornamentadamente o de hacer un uso exhaustivo. El antónimo de crítico es adulador. El huevo emperifollado.

El deseo no iba de eso.

Establecido a cinco pasos de mí y momentáneamente inamovible, envuelto en sábanas romanas y en salas visitables. Si el brazo se me quintuplicase de largura a voluntad, mis manos se meterían en tu cabello oscuro. Podrías haber vestido pieles de Alaska, pero no quieres.

Aparentes escenarios plurales también son sujetos de re-producción de patrones. Podrías dedicarte a reconocerlos, pero estás programada para otra cosa. Intuición.

Te molesta que no te usen, que prescindan de tus deseos y habilidades.

— *¿Qué vas a hacer con esas toneladas de inputs?*

— *Leer el subtexto, tratar de entender el cómo y el para qué.*

Puede que te sea más fácil reconocer lo que no es que lo posible. No es una reconstrucción ni un chat. El vaciado. Es una doble hélice. Músculos, articulaciones, mandíbulas que aprietan.

Superficies. Lo que está en un lado y lo que está en otro, el todo del conjunto, un detalle preciso, una arista sin lijar es por algo, sucede por alguna razón. Un bol de arroz blanco.

Una cohesión inquebrantada se mantiene (como de novela) en todo lo que alcanza a tocar, sugiere y le acontece.

Ese cine ultraedulcorado, caro, con una estética publicitaria. Producción de supremacía. La imagen también es material. Es un proceso material que produce efectos materiales concretos, que van desde la eyaculación hasta fármacos contra la alopecia, viagra, inyecciones, operaciones, cremas, ropa... subjetivización. La sexualidad es también una tecnología de gobierno. Contra farmacopornografía. Anti.

Tengo planes con otras estructuras, quizá se desarrollen y lleguen a ser algo especial.

Las barras de sal lamidas.

Tampoco es descripción.

Estoy pensando en el cuerpo, la realidad como lugar para poner en práctica-en acto las ideas. La escultura también es cuerpo. La idea de instante puro no excluye su duplicación. El instante no funciona como un fin en sí mismo, sino como el momento arquitectónico de un movimiento posible. Una historia bonita, una historia complicada. El enrarecimiento posible como algo hermoso, todo lo contrario a un hándicap.

Todo este empeño quizá pueda conducir a algo que no sea eso.

Lo que se ve son los nudos. Es todo blanco.

Una especie de *flash* de la misma imagen repetida, una escena lunar en la que una mujer baila con un vestido fosforescente hecho de uranio, turbulencias y alucinaciones.

Nada debe parecer error, pues todo está estéticamente relacionado. Sin valores literarios no hay historia literaria y sin estética literaria no hay crítica literaria.

Acontecer, a veces agitado y sudoroso, otras analítico. Frágil figura que recoge objetos botánicos, alambres vegetales y plumillas.

Someterlo todo, por puro divertimento, al juego de la inversión.

Ahora te felicitas y gozas porque no te usan, prescinden de tus deseos y habilidades. Prescendes de su atención alegremente, como un niño.

MITAD Y MITAD

17 de agosto

El valor es un movimiento tectónico

Dicen que nos han observado. Han escrito toneladas ingentes de lo que sea sobre nosotras y aún están lejos de acercarse a algo. Vagos, torpes y narcisos. Su precisión es instantánea e irregular, marrón como el agujero. La mandarina con un agujero dentro, el agujero marrón.

No podía ser de otra manera, nos lo anunciabas: no repetir historias que pertenecen al pasado. Eso dijiste. Somos responsables. Los abismos se acrecientan a veces. El espacio para la comicidad está en otro lugar, nos permitimos una cierta alegría. El síndrome de Telémaco el luchador lejano. Penélope no espera y

— *¿Calipso? Ni del palo. Un descarte.*

Vivimos con el ingenio del goce y eso también es un compromiso a voluntad.

Todo parecido que aquí se encuentre con la verdad, es verdad.

Trabajas una y otra vez con un puñado de composiciones para que expresen cada vez mejor tus intenciones, que quizá cambian, ligeramente, de manera sofisticada. Extiendes el brazo en una inflexión extraña pero dinámica. Con un índice rígido me señalas, concluyente, determinado, rectilíneo. El espacio se oscurece de niebla. Hoy sé que podrías llevar tejanos.

¿Podrían ser las cosas ellas mismas? Me gusta la escultura porque está liberada de un condicionamiento narrativo, puede tenerlo, pero no lo necesita. A veces pienso si es posible establecer un método y si hay leyes y repetición, órdenes distintos, deseos y estructuras, cada vez distintas, a veces funcionan y otras no. ¿Qué es lo que las hace funcionar?

Ubicación desconocida. Buscas sillas, lámparas, zapatos, betún... Esquinas gordas.

Lo que más me cuesta es el involucramiento y para que eso suceda uno debe ser capaz de dar montones. Igual que con una persona. Solo que me parece que «lo personal» en el arte, si de veras se impulsa, es la cualidad más valiosa y lo que tanto quiero encontrarlo en mí. Es bueno ser lo que uno es.

El desplome de la dimensión física se hace posible, así como su reconstrucción.

Calidad de vida no es belleza, belleza no es necesariamente calidad de vida.

Confío en mi entendimiento de la estética formal y no quiero estar pendiente de eso ni volverlo mi problema. Ese no es el problema.

Esas cosas se pueden resolver.

Las he solucionado hermosamente.

Buscamos la belleza tratando de proponer posibles al margen de lo que está codificado para ser leído como bello, eso sería un patrón. Un patrón serial, podría servir, pero al final es aburrido, creo, a no ser que lo llesves a extremos y lo disloques. Entonces ya estarías en otro lugar. El espacio deja de ser homogéneo al tensionarse con la colocación de las piezas interiores, aparece un sistema de coordenadas que no necesita referencia ni elemento adicional alguno.

Planos flotantes o móviles se resuelven como ejes.

Hice experimentos dibujando líneas largas tan rápido como me era posible, si el resultado es de dos segundos por línea, cuarenta y cinco para la pieza entera, el dibujo no puede leerse cómodamente a esa velocidad. Se puede intentar.

Estructura de huesos o estructura de cartílagos. Tengo presente la sombra construida que proyecta la caja, la serie de cajas dispuestas lateralmente, los huecos y las figuras depositadas en el interior. Membrana.

Imponerse el hecho de vincular de diversos modos el paisaje propuesto, de la forma más intensa posible.

Impuestos. Turismo. Opresión que conduce al mínimo salario y a los máximos beneficios. El mejor *antidote* es ir a las piezas, que son también las ideas. La vida tiene lugar a cada instante. Hace sol, precisamente hoy que no lo hemos pedido.

Ahora hemos llegado al final de la parte sobre la estructura.

OREJA EN UN ESTANQUE
23 de agosto
Amantes, criminales, escultoras

Magníficas curvas, consonantes, estructuras.

Las palabras tartamudean, encantarían a cualquiera con su inocencia mística. El hándicap se convierte en privilegio.

Frágil, anónimo y delicado.

Estas líneas, la materia y la mente, el vértigo y la razón son una resonancia razonamiento. Pruebas en papel.

— *Esfera, oscura pero translúcida.*

Claro que ha de haber una responsabilidad, una especie de ética solar. El hacer que no es un matar el tiempo. Que no es una consecución de cosas yuxtapuestas. La llama no siempre enciende la mecha, a veces prefiere hacer otra cosa y está bien. La leche que hierve y que desborda el cazo.

Como bastante tiempo antes, una tabla de madera o de DM sacada de no se sabe dónde.

Apoyada no se ve exactamente sobre qué. Sobre la madera colocas unos vasos, seis vasos de vidrio colocados a una distancia indecible pero exacta. Llevas un ramo de flores, saludas, las flores son abiertas. Margaritas o algo así. Individualizas un ramillete y lo vas colocando en cada vaso, cuando se dejan caer los tallos sobre cada fondo, sonríes a cámara, te sabes observado y estás tranquilo, con cada vaso una pícara sonrisa. Eres de otro tiempo, llevas perlas en la cabeza, en el cuello. Pulseras con monedas colgando alrededor de las muñecas. Estás despreocupado y alegre. Se te otorga el privilegio de la pista. La contención no es lo tuyo, te desparramas, o desgañitas intentando que se comprendan tus hallazgos. A pocos parecen interesarles estos asuntos.

Suspender el juicio a veces es una enormidad, gigantismo. Detrás de mi casa hay un pequeño bosque, justo detrás. Por suerte no lo visita casi nadie, de momento. Ojalá se quede así mucho tiempo.

— *Y entonces un día que llovía mucho, salí de casa y al llegar al Pont Neuf justo en el momento en que yo ponía el pie sobre la acera vi a un señor que ponía el pie sobre la acera en la parte de enfrente y en el extremo del otro lado del Pont Neuf y yo adrede dije:*

quiero que nos crucemos,

en el medio.

COSAS DENTRO DE COSAS
5 de septiembre
*Jardín que se confunde con la huerta, arrozales,
anochece exterior. Vado lleno de sombras*

Te escribo con sueño, se me ocurre que a veces lo que hacemos parece irritante, sobre todo cuando intentamos explicarlo, es irritante sea como sea, porque implica un «impide anquilosarse».

En un vacío es más posible que suceda algo. Quien lo hace debe amar y ser paciente, seguramente obstinado. Podemos decir cosas sobre la estructura, pero ella dice, habla.

He perdido todos los vídeos que te mandé y que había hecho con tanto cariño. En un afán de liberarlo todo, alguien me dio instrucciones y ya está. Aunque quisiera, nunca volverían a ser iguales, yo misma soy distinta ya. Todo aquello que dotas de significado, porque decides que los detalles importan, el mínimo detalle el máximo cuidado, eso que hace que lo diferente sea diferente, que el musgo importe, aquel día en que te viste las tetas iridiscentes y el aire olía a benceno perfumado.

Si lo piensas demasiado, si está demasiado articulado, no sirve. Se convierte en pompa, forzada. Las pelis en HD me las creo menos, lo digo sin nostalgia. Prefiero cuando encuentro en la atmósfera propuesta algo de regalo, salvaje, azaroso, casi vulgar. Eso es quizá lo que lo hace especial.

— *A veces lo hago a propósito, deliberadamente. Me encanta ese momento.*

Lo mismo que si insistes todo el tiempo en un discurso que es siempre el mismo, por muy necesario que sea, necesita oxígeno.

Utilizas una superficie rectángulo enorme que crea un espacio dentro de un espacio, cajas demasiado cuadradas para traer cosas del campo. Listones que encajan. La cuesta de la calle es bastante pronunciada y al subirla la cadera ha de vascular hacia delante, quizá eso aligera peso a las extremidades inferiores. Al hacer el trayecto a la inversa sucede seguramente lo mismo hacia el otro lado, es tan gracioso.

TÚNEL, CABO, PELO, BRAZO

14 de septiembre

Hombres que te miran

Escribían como si ciertos programas informáticos tuviesen la capacidad de correspondencia, no solo combinatoria sino además la de improvisación... Claro que su retórica y su léxico son distintos.

¿Cómo se comunica un mezclador de sonido? ¿O un programa de análisis e interpretación de datos? Creo que se dirigían a otros programas informáticos y alguien interpretó su código, lo tradujo a un lenguaje inteligible para humanos. Superaron su especificidad y se adaptaron.

En esa pesada oscuridad su rostro se ilumina por la pantalla del móvil, trata de focalizar su concentración. Las capas de aplicaciones que codifican mensajes o acciones en Internet. Construcciones narrativas, millones de datos para sostener contenidos que no salen del caballón de la misoginia y la capitalización de cualquier sustancia, elemento, lo que sea. Al precio que sea (les pones una jamona y firman lo que sea, por cierto, el juego de la inversión no todo el mundo lo supera). Del caballón no salirse,

— *¡del caballón no salirse!*

Pasé mucho tiempo reflexionando acerca de si esta dedicación y obstinación nuestras obedecían a instintos ególatras, cada vez creo más que es una obligación, un deber o algo así, y hacerlo bien es muy difícil. No es la representación de otras posibles posibilidades, ni siquiera la presentación, creo que la idea es más cercana al coexistir. Como que no anuncias y fotografías que vas a correr, corres, todo tu empeño se centra en ese momento en el que vas a hacer tal cosa y te ocupas de colocar un pie y levantar el otro por delante lo más lejanamente posible y que el cuerpo vaya a la vez por encima, y la cabeza. Y has de mirar periféricamente, por si viene un perro o un charco. La atención centrada en esa actividad, y si sobrase energía pues molaría gozar la cosa, aunque no creo que sobre tanta porque has de atender muchos asuntos y tener ritmo.

Tampoco va de tener que estar ocupado o entretenido todo el rato, quizá sea más una alternancia. Hace falta experimentar el vacío, para poder moverte con la sobreestimulación y no aturdirte, o ser capaz de mantener un eje.

El aparato burocrático es el antónimo del arte, de todo, de la vida. Se hará cualquier esfuerzo para que de manera aparentemente natural contribuyas a la perpetuación de tal mecanismo. La construcción del deseo. Eso que funciona como aquella cadena de elementos de la que hablo al principio. Son muchos, algunos gestos minúsculos, casi imperceptibles. Siglos de repetición de unos elementos e invisibilización de otros. Parece obsceno decirlo, y es un ejercicio tocho y constante el evitarlo, además, el propio aparato contempla su autodestrucción y la permite en cierto grado: se corta las uñas, se saca una muela, se arranca un mechón de pelo, lo mira, sonrío. De tanto en tanto se permite un mínimo espacio para *la sal*. Sirve de sostén de un discurso como de tolerancia, o cierto gusto y refinamiento.

Seguramente hoy vestirías una túnica negra de seda con bordados ocres, verdes y rojos, estarías sentado en el suelo, delante de una mesa lacada que esconde una escena de animales en un estanque o un lago. De tantas capas de laca, cuesta llegar al dibujo, o este adquiere una profundidad acuosa. La habitación recibe la luz restante de otra contigua, me miras, sonrías y tus dientes están pintados de verde oscuro.

Mi anhelo es ir más allá de lo que conozco o puedo conocer. Como cosa, un objeto accede a su ser no lógico. Es algo, es nada.

Las ventanas están abiertas y proyectan sus vértices, que sumados a las sombras de los juncos crean un tamiz de malla variable.

Ring a ring
Lucía C. Pino

I would like

You would like

We would like

You would like

To be allowed to

DOUBLE HELIX

6 August

*What makes a complete circle or a compact box
a more intellectual proposal than something
that is made emotionally? I don't know*

We had spent a long while engaged in the exercise of keeping ourselves outside the terrain of the page, or the frame of the image, of screens with their pixels, points and pregnant moments. What if everything came together so that the instant would take place full of things, conceived and ordered in a saturation of stimuli: infinite loops, constant climaxes, packed and pasty archives. We were looking for something else. Like trying to stop those processes of unlimited semiosis. We wanted to understand why or how the signification of any detail, the hermeneutic circle, takes place.

We were no longer able to contain the force that was pushing up from below and at a given point we decided to let ourselves ignore or reject certain things, in a selective process, trying to leave space for other weights, orders, plays of scale, succession of images, to emerge.

— I've forgotten when it was that I started to let that other place impose itself.

At times Rainer's NO Manifesto and Adorno's negative dialectic were of some assistance. The critical spirit associated with the creative task. The task: no to the seduction of the spectator through tricks of the performer, no to eccentricity, no to exciting emotions or having emotions excited, and so on.

It was an old practice, but one that had been long forgotten when we decided by tacit agreement to consciously recover it.

Art is an essence. A centre.

— *I began to accept my longings and to allow myself to give them room, a not always sexuated desire as driving motor. Transformable desire. Charlie the unicorn.*

— *I am interested in resolving an unknown factor of art and an unknown factor of life. Those things go together, in absolute density, in extra static force.*

Space is accentuated (accented) in a geometric order,

slow,

with celebrative precision.

I did a drawing that I liked a lot at the time. I will wait until tomorrow in the hope that it will still mean something.

You have to have courage, not try to get out of things, you must defend what one is, create a space for our work that is also social.

Behind every door I open, there is only nothing. I find you inside a sweater, with so much wool that you can barely intuit the body that holds it up. My eyes want to take distance, but you won't let me. You play and answer a lot of tests, overcome all the screens in videogames, were born in an amusement arcade. I have the impression that these pseudoscientific tests are only good for killing time. Time cannot kill itself, it needs someone to do it. I think I'm going to smoke twenty-seven cigarettes. I'll be back in a minute.

ARULAR RONDANA
14 August
Poetry is established

It's really strange, its construction is highly thought out, I believe that they are working with audio synthesis in real time and algorithmic programming. And in the end they allow themselves to play. Something so complicated to later allow themselves to use things that were somehow already there. Do you understand it? But they stretch them like chewing gum. In this forcing, some-

thing we are not used to makes its appearance, and the most surprising thing is to explore boredom.

— *It seems as if it is not allowed.*

The result as rhythmic structure is style.

Now I am thinking about experimental sound compositions; it's an example that suits me because maybe it's easier to understand. In investigations that contemplate constant non-exaltation, anti-climax as power. Here the walkthrough is like cruising along. There could be progressive changes, sub-frequencies, added layers ... There might be something completely different between A_B and you may not have noticed the changes. By contrast, there is some kind of techno or electronic dance music, with their infinite variations, bases, rhythms, basses in combination that can be used for one thing and for its opposite. This devours everything, can include everything.

Altered moods, use of more or less legal narcotics, and let's see who resists in good condition, operative, with everything that goes on.

Anyone is capable of losing their head, depending on the circumstances.

— *For our true story it is necessary and essential to start out from our contemporary aesthetic reality. In aesthetics one can re-encounter (re-enchanted, it has been said) what in other sciences still pending renovation (seeking on their own) separate or mix-up (disenchanted, it has been said).*

You don't know how to recognise it and it makes you uncomfortable because it has no pretension to do so, and if anything the opposite is true. Trying to explain it, depending on the case, is to infantilize the interlocutor.

You have been training for years to come up with a response, however unsatisfactory, to any demand.

The obedient android they want you to be comes to the surface like in those chains of elements in which a series of objects and substances are activated and connected to each other, as if they were predetermined by a continuous action of cause and effect. The tube rolls along the floor and hits a bottle which contains an inflammable liquid which spills just under a flame given off by a gas that

The outwardly random succession is carefully choreographed, your answers are programmed. Even the scant improvisation you are allowed is configured within a series of variables resulting from combination and cultural repetition. They insist on the same premises.

Read Goethe Goethe Goethe Goet

The shiny lacquered surfaces have a dispassionate presence, an awkwardness similar to reality itself.

— *It still means a lot to me that you like my work ...*

Artist is not the opposite of critic, because this capacity is attributed or demanded from him, even if one dispenses with dressing it up ornamentally or using it exhaustively. The opposite of critic is sycophant. The embellished egg.

This is not what desire was all about.

At five steps from me and momentarily immobile, wrapped up in Roman sheets and in visitable halls. If my arm could grow five times in length at will, my hands would tussle your dark hair. You could have worn furs from Alaska, but you don't want to.

Apparent plural scenarios are also the subjects of re-production of patterns. You could dedicate yourself to recognising them, but you are programmed for other things. Intuition.

You don't like it that they don't use you, that they dispense with your desires and skills.

— *What are you going to do with all those inputs?*

— *Read the subtext, try to understand the how and the why.*

It might be easier for you to recognise what *is not* rather than what is possible. It is not a reconstruction nor a chat. The cast. It is a double helix. Muscles, joints, jaws that clinch.

Surfaces. What is on one side and what is on the other, the overall whole, a precise detail, an edge that hasn't been sanded is no accident, it happens for a reason. A bowl of white rice.

An unbreakable cohesion is maintained (like a novel) in everything that it touches, suggests and that happens to it.

That over-sweetened, expensive film with an advertising aesthetic. A production of supremacy. The image is also material. It is a material process that produces specific material effects that range from ejaculation to drugs against alopecia, Viagra, injections, operations, creams, clothes ... subjectivisation. Sexuality is also a government technology. Against pharmacopornography. Anti.

I have plans with other structures, maybe they will be developed and something special will come of them.

Licked salt sticks.

It's not really a description either.

I am thinking about the body, reality as a place to put ideas into practice, into action. Sculpture is also body. The idea of the pure instant does not preclude duplicating it. The instant does not function as an end in itself, but as an architectural moment of possible movement. A pretty story, a complicated story. Possible rarefication as something beautiful, the opposite to handicap.

All this effort could lead to something that is not that.

What you see are the knots. Everything is white.

A kind of flash of the same image repeated, a lunar scene in which a woman dances with a phosphorescent dress made of uranium, turbulences and hallucinations.

Nothing should look like a mistake, because everything is aesthetically related. Without literary values there is no literary story and without literary aesthetic there is no literary critique.

To happen, sometimes nervous and sweaty, other times analytic. A fragile figure gathering botanical objects, plant wires and nibs.

To subject everything, for pure diversion, to the game of inversion.

Now you are glad and happy because they don't use you, they have dispensed with your desires and skills. You happily dispense with their attention, like a child.

HALF AND HALF

17 August

Value is a tectonic movement

They say they have observed us, have written vast amounts about us and are still far from getting near anything. Lazy, awkward and narcissist. Their precision is instantaneous and irregular, brown as the hole. The mandarin with a hole inside, the brown hole.

It couldn't be otherwise, you already told us: don't repeat stories that belong in the past. That's what you said. We are responsible. Sometimes chasms gape even wider. The place for humour is elsewhere, we allow ourselves a bit of happiness. The syndrome of Telemachus, the far-fighter. Penelope does not wait and

— *Calypso? No way. A discard.*

We live with the ingenuity of pleasure and that is also a commitment at will.

All resemblance with the truth to be found here is the truth.

You work once and again with a handful of compositions so that they better express your intentions, which might change slightly, in a sophisticated way. You reach out your arm in a strange yet dynamic inflexion. With an extended finger you point to me, conclusively, decidedly, directly. The space darkens with fog. Today I know that you might be wearing jeans.

Can things be themselves? I like sculpture because it is free from narrative conditioning, it could have it but it doesn't need it. I sometimes wonder whether it is possible to establish a method and if there are laws and repetition, distinct orders, desires and structures, always different, sometimes working and other times not. What is it that makes them work?

Unknown location. You look for chairs, lamps, shoes and shoe polish... Fat corners.

The most difficult thing for me is involvement and for that to happen one has to be able to give a lot. The same as with a person. Just that it strikes me that "the personal" in art, if it is truly given a chance, is the most valuable quality and what I would really like is to find it in me. It is good to be what one is not.

The collapse of the physical dimension becomes possible, as does its reconstruction.

Quality of life is not beauty, beauty is not necessarily quality of life.

I trust in my understanding of formal aesthetics and I do not want to be paying attention to it nor for it to become a problem for me. That is not the problem.

These things can be resolved.

I have resolved them beautifully.

We look for beauty, trying to propose possibilities beyond what is coded to be read as beautiful, that would be a pattern. A serial pattern might be useful, but in the end it is boring, I think, unless you take it to the extreme and dislocate it. Then you would be somewhere else. Space stops being homogeneous when it is tautened with the placement of interior pieces, and a system of coordinates appears that needs no reference or any other additional element.

Floating or mobile planes are resolved as axes.

I carried out experiments drawing long lines as fast as I could, if the result is two seconds per line, forty five for the whole piece, the drawing cannot be read comfortably at that speed. You can try.

Bone structure or cartilage structure. I am reminded of the built shadow cast by the box, the series of boxes arranged laterally, the gaps and the figures laid inside. Membrane.

Impose the fact of associating different forms of proposed landscape, as intense as possible.

Imposed. Tourism. Oppression that leads to minimum wages and maximum profits. The best antidote is to go to the pieces, which are also the ideas. Life takes place every moment. It is sunny, precisely today when we haven't asked for it.

Now we have arrived at the end of the part on the structure.

EAR IN THE POOL
23 August
Lovers, criminals, sculptors

Magnificent curves, consonants, structures.

Words stutter, they would charm anyone with their mystical innocence. Handicap becomes privilege.

Fragile, anonymous and delicate.

These lines, matter and mind, vertigo and reason are reasoning resonance. Tests on paper.

— *Sphere, dark but translucent.*

Of course there must be responsibility, a kind of solar ethics. Doing that is not killing time. That is not attaining juxtaposed things. The flame does not always light the fuse, it sometimes prefers to do something else and that's alright. Milk boils over.

Like a long time ago, a wood or MDF board from who knows where.

Supported on something you're not exactly sure about. On the wood you place some glasses, six glasses placed at an unknown yet exact distance. You hold a bunch of flowers, say hello, the flowers are open. Daisies or something like that. You pick them out from the bunch and place them in the glasses, and when the stem hits the bottom of the glass, you smile at the camera, you know you are being watched and you are calm, a smirk with each glass. You are from another time, you are wearing pearls on your head, around your neck. Bracelets with coins hanging around your wrists. You are carefree and happy. You are given the privilege of the clue. Contention is not your thing, you fall apart, or roar your head off trying to make them understand your discoveries. Few people seem to be interested in these things.

Suspension of judgement is sometimes an enormity, gigantism. Behind my house there is a little wood, right behind it. Luckily almost nobody goes there, at least up until now. Let's hope it stays that way for a long time.

— *And then one day when it was raining heavily, I left home and when I arrived at Pont Neuf just when I stepped on the sidewalk I saw a gentleman stepping on the sidewalk on the other side and on the other end of Pont Neuf and I deliberately said:*

I want us to meet,

In the middle.

THINGS WITHIN THINGS
5 September
*A garden that blends in with the fields, the rice paddies,
nightfall outside. A ford full of shadows*

I am half-asleep as I write to you, I realise that sometimes what we do can be irritating, especially when we try to explain it, it is irritating either way, because it involves a "no room for stagnation".

It is more possible for something to happen in a void. Whoever does it should love and be patient, probably stubborn. We could say things about the structure, but she says, speaks.

I lost all the videos I sent you, I made them with so much love. In a longing to free everything, someone gave me instructions and that's it. Even if I wanted, they would never be the same again, I myself am different. All that you give meaning to, because you decide that details matter, the minimum detail and the maximum care, that which makes the different different, that the moss matters, that day when you saw your tits shimmering and the air smelled like perfumed benzene.

If you think too much, if you are too articulate, it's no good. It becomes pompous, forced. I find films on HD less credible, and I say so without nostalgia. I prefer when I find in the proposed atmosphere a kind of gift, wild, random, almost vulgar. That maybe is what makes it so special.

— *I sometimes do it intentionally, deliberately. I love that moment.*

The same as when you keep insisting on a discourse that is always the same, however necessary it may be, it needs oxygen.

You use a vast rectangular surface that creates a space within a space, boxes that are too square to bring things from the countryside. Wooden strips that fit together. The street is fairly steep and when climbing it your hips have to swing forward, perhaps that lightens the weight of the lower limbs. When you go the other way the same surely happens in reverse, it's so funny.

TUNNEL, CAPE, HAIR, ARM

14 September

Men that look at you

They wrote as if certain computer programs had the capacity of correspondence, not only of combination but also of improvisation ... Of course, the rhetoric and lexicon are different.

How does a sound mixer communicate? Or a program that analyses and interprets data? I believe that they addressed themselves to other computer programs and someone interpreted the code, translated it into a language that is intelligible for humans. They overcame their specificity and adapted.

In this dense darkness his face is lit up by the screen of a mobile phone, trying to focus his concentration. The layers of applications that code messages and actions on Internet. Narrative constructions, millions of data to sustain contents that do not leave the ridge of misogyny and the capitalization of any substance or element, of whatever kind. At whatever price (you give them a well-stacked woman and they will sign anything, by the way, not everyone overcomes the game of inversion). Don't leave the ridge,

— *Don't leave the ridge!*

I spent a lot of time thinking about whether this dedication and stubbornness of ours comes from egomaniacal instincts. I am increasingly more inclined to think that it is an obligation, a duty or something similar, and to do it well is very hard. It is not the representation of other possible possibilities, not even of presentation. I think that the idea is closer to that of coexisting. As if you don't announce and photograph that you are going to run, you run, all your efforts are focused on the moment when you are going to do such-and-such a thing and you are worried about placing one foot and lifting the other as far as possible and that at the same time the body goes over, and the head. And you have to look peripherally, in case there is a dog or a puddle. Your attention focuses on this activity, and if there is any energy left over then it would be great to enjoy what you're doing, though I don't believe that there will be much left over because you have to look after a lot of things and keep up a certain rhythm.

Nor do you have to be busy or caught up the whole time, perhaps it is more a case of alternating. You have to experience the

void in order to excite yourself with overstimulation and not be dazed and confused, or to be able to maintain an axis.

The bureaucratic apparatus is the opposite of art, of everything, of life. It will do anything so that, apparently naturally, you contribute to the perpetuation of that mechanism. The construction of desire. That which functions like the chain of elements I talked about at the beginning. There are a lot, some tiny almost imperceptible gestures. Centuries repeating some elements and invisibilising others. It seems obscene to say it, and it is a heavy and constant exercise to avoid it, and in addition, the very apparatus contemplates its self-destruction and allows for it to a certain degree: clipping nails, removing a tooth, pulling out a lock of hair, looking at it, smiling. Now and again there is a little bit of room for *salt*. It acts as a support for a discourse on tolerance, or certain taste and refinement.

Today you would probably wear a black silk tunic with ochre, green and red embroidery, you would be sitting on the ground, in front of a lacquered table with a scene of animals in a pool or a lake. With so many layers of lacquer, it's hard to see the drawing, or it takes on a watery depth. The room is lit by light coming in from the room next door, you look at me, you smile and your teeth are painted dark green.

My desire is to go beyond what I know or might know. As a thing, an object gains access to its non-logical being. It is something, it is nothing.

The windows are open and their edges are projected, which, taken together with the shadows of the rushes, create a mesh with wavering warp and weft.

Lubricán o de cómo 'meterse en un jardín'

Beatriz Herráez

0.

El arte se caracteriza por ser una operación en la que la convención, aquello que se conoce como el lugar común, es desplazada. Por ello es posible afirmar que este, en cuanto ejercicio indiscernible de la vida, se encuentra siempre en un espacio que puede ser definido como fuera de lugar. Ese no tener lugar se presenta como el marco idóneo para la transmisión de procedimientos y saberes muchas veces dejados al margen, y en los que la construcción material de las cosas resulta inseparable de las elaboraciones de lo sensible y de las fantasías que le dan forma. En estos procesos se insertan, entre otros, los modos en los que los artistas abordan su producción en el presente mediante procedimientos en los que la más alta complejidad proviene, en muchos casos, y para la angustia de algunos, de operaciones extremadamente sencillas. Se trata de un fenómeno que sitúa al historiador, al crítico encargado de estudiar dichos procesos, en la compleja tarea de buscar palabras y enunciados que contribuyan a esta labor que debe confrontar y combinar, desde la prudencia, lo fácil y lo difícil¹, atentos hacia aquello que se manifiesta como evidencia. A fin de cuentas, se trataría de trabajar lo más obvio desde lo complejo, entroncando con aquellos estudios promulgados a comienzos del siglo pasado con el fin de comprender «las leyes que rigen las excepciones»².

El trabajo de Julia Spínola se sitúa en ese territorio que exige revisar algunas de las certezas, las normas y códigos que regulan lo real a través de una práctica en la que la palabra y la materia entran en contacto. Ensayando acciones elementales vinculadas con la

1

«Lo fácil se ha de emprender como dificultoso, y lo dificultoso como fácil. Allí porque la confianza no descuide, aquí porque la desconfianza no desmaye. No es menester más para que no se haga la cosa que darla por hecha; y, al contrario, la diligencia allana la imposibilidad. Los grandes empeños aun no se han de pensar, basta ofrecerse, porque la dificultad, advertida, no ocasione reparo», Baltasar Gracián, *Oráculo manual y arte de la prudencia*, Debate, Madrid, 2000, pp. 115-116.

2

Alfred Jarry, *Gestos y opiniones del doctor Faustroll, patafísico* (1989). Publicada en Fasquelle, 1911. «La patafísica es la ciencia de las soluciones imaginarias que, simbólicamente, atribuye las propiedades de los objetos —descritos por su virtualidad— a sus alineamientos.»

imagen, con el cuerpo y el texto, la artista habilita distintos espacios (en ocasiones precarios y temporales) desde los que despliega sus narraciones y escenas. Así funcionan obras como *Geológicos* (2007), la serie de dibujos realizados hace una década en los que a partir de una línea horizontal sobre un papel blanco se dota al espacio de un suelo y se construye «un lugar». Un gesto que es repetido hasta convertirse en método, y desde el que se apunta ya hacia lo que se convertirá en una forma de proceder recurrente en su producción; el ensayo de composiciones en las que elementos en tensión se compensan en el interior de las piezas, una sucesión de figuras y movimientos en la que intervienen materia y cuerpo, y que no solo afecta al proceso de fabricación de las obras sino también a los razonamientos que organizan su estructura. Se trata de un sistema de construcción basado en pesos y equilibrios que permite pensar la imagen vinculada a la suma de movimientos que la hace posible y a la que se encuentra extrañamente atada. Por ejemplo, tal y como sucede en *Strong in warm*, uno de los *collages Geológicos* en el que el fragmento de una mano entra por el margen derecho del marco ejerciendo presión sobre una masa de color amarilla que, a su vez, se ve compensada por un bloque marrón. Esta es una serie construida a partir de recortes que se solapan y sostienen, soportándose los unos a los otros, y en la que intervienen elementos del cuerpo (brazos, manos, un torso de espaldas, un pie...) que actúan como palancas, puntos de apoyos para esas fuerzas e impulsos que ordenan la composición y que contrarrestan sus desequilibrios: «La referencia de la línea horizontal de suelo que se encuentra en estos trabajos implica un lugar, una inscripción y la negación del binomio fondo-figura. Sin la existencia de esta línea no puede darse el resto. Las formas guardan una fuerte relación de dependencia entre sí y se relacionan con la línea según valores de gravedad, fuerza, peso, tensión, desplazamiento, etc. Estos dibujos apuntan a la posibilidad de crear un sistema de relaciones previo con el que afrontar la construcción de una imagen, en el que todos los elementos guarden una relación de necesidad entre sí»³.

Si se tratase de una forma de escritura —como los trazos en un cuaderno de apuntes— la obra de Julia Spínola carecería de una gramática preestablecida, oponiéndose al lenguaje y generando una sensación de desbordamiento, en una suerte de caligrafía en la que resultan inseparables lo sensible y las ideas, y

³
Julia Spínola.

cuyos procesos (como sucede en toda su producción) implican la imposición de reglas y ritmos a los movimientos del cuerpo y a sus rutinas. Sus imágenes conforman un catálogo (a veces nada evidente) de ademanes y aspavientos que se vincula con esa necesidad de elaborar una antropología histórica de los gestos hace tiempo reivindicada por algunos etnólogos e historiadores, como Marcel Mauss o Aby Warburg, quienes comprendieron que en los gestos era posible rastrear la convivencia natural entre palabra e imagen. Dos entidades que se escinden en los orígenes mismos de la teoría del arte y la literatura, y cuya unidad clamaba la fórmula latina *Ut pictura poesis*. Esa búsqueda de hilos de afinidad entre diversas artes condujo a ambos autores al estudio de la historia de los gestos y las expresiones humanas. Será el historiador Georges Didi-Huberman⁴ quien nos recuerde que, en el caso de Warburg, una de las obras más relevantes para este estudio del «lenguaje de los gestos» (doble uso del gesto dirigido a los ojos y de la palabra dirigida al oído) fue *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano* (1832), una investigación en la que se documenta la persistencia de los gestos antiguos en la cultura popular napolitana. En cualquier caso, nos encontramos en la búsqueda de fenómenos y de metodologías que permiten entender la densidad de la imagen, sus vínculos materiales con la expresión corporal y el tiempo. Algo irreductible a un simple paradigma lingüístico con el que muchas veces la historia del arte ha tratado de explicar las imágenes. Un desafío al que no es ajena la práctica de Spínola.

En trabajos como *Frase* (2012), una de las escasas fotografías que la artista realiza en su trayectoria y que ha sido señalada como punto de partida para series de trabajos posteriores, la mano se convierte, de nuevo, en el motivo central de la composición. En este caso se trata de un par de manos; una colocada bajo el agua que corre desde un grifo abierto y, la otra, agarrando un objeto sólido, redondo, con el puño cerrado. *Frase* funciona como un registro de sensaciones materiales contradictorias que están contenidas en un mismo plano; dos enunciados, dos movimientos simultáneos y encontrados que provocan una vibración, un zigzag. La consecuencia de llevar a cabo de manera coincidente dos acciones discordantes es la construcción incómoda pero muy elocuente en la que los movimientos parecen

⁴
Georges Didi-Huberman, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmagóricos según Aby Warburg*, Abada editores, Madrid, 2009, pp. 193-195.

atravesar la materia mientras recorren el cuerpo (sólido-líquido, agarrar-soltar): «Esta es una imagen de las dos manos de una misma persona. Una de ellas está SOBRE un objeto REDONDO que fuerza a la mano a coger su FORMA. La otra mano está ABIERTA bajo un chorro de agua que CORRE por sus dedos [...] La construcción de una frase (*¿fraseo?*) es movimiento, pasar de una cosa a otra. Una transformación, algo que ocurre y se pierde al momento. Uno comienza una frase, y primero coges algo, al principio de la frase, y después lo dejas ir, cuando acabas la frase. Sí creo que hay una relación en la construcción de una frase y este movimiento en dos tiempos, dos golpes... mano cerrada *pum* mano abierta *pum*»⁵.

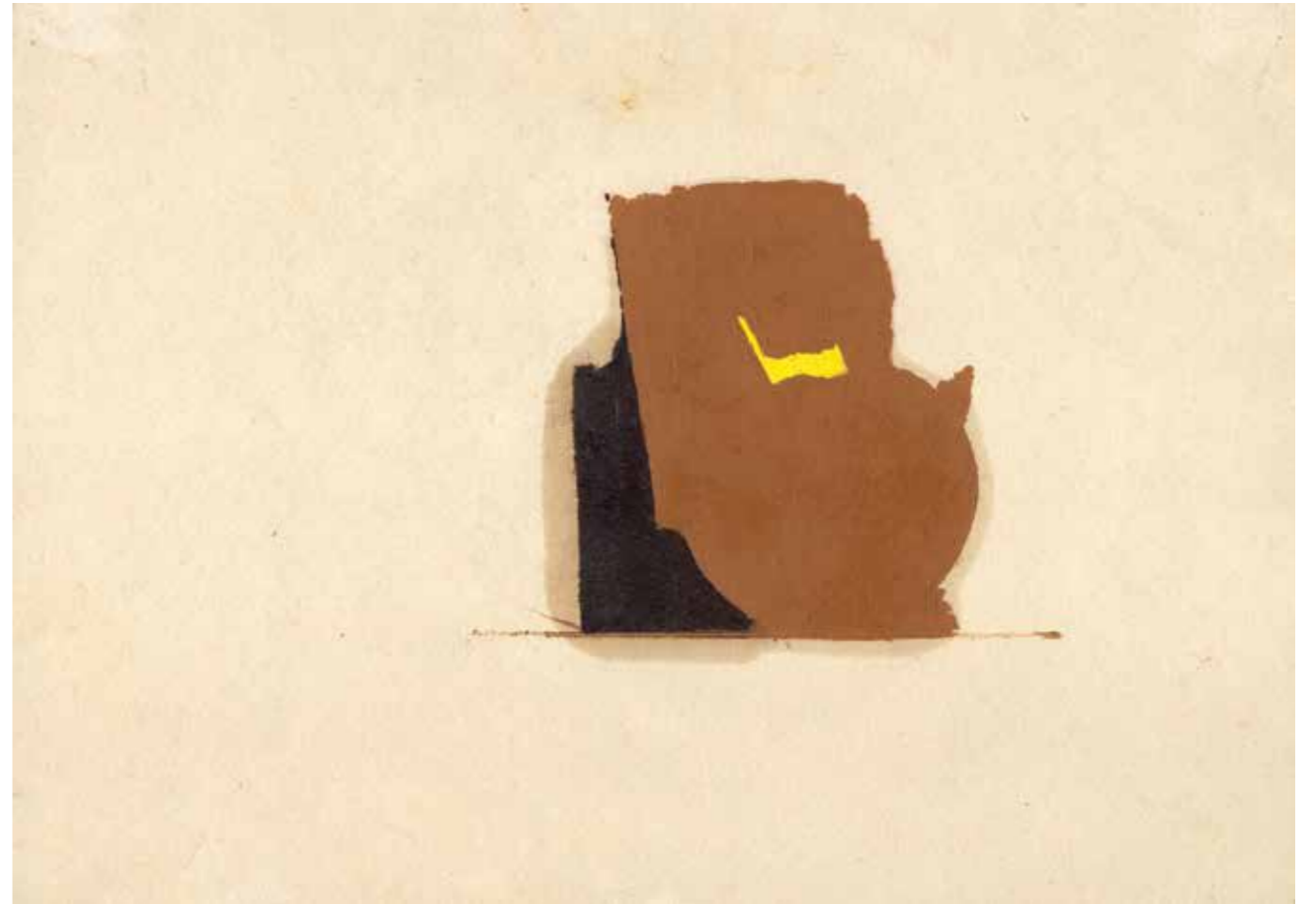
Hablar, decir, callar...⁶ son asimismo operaciones fundamentales en obras como *Frase (objeto)*. BOCA (2013), el relato construido (por vez primera) sobre el pavimento de una calle en Madrid. A partir de una cadena de objetos (zapatos, arroz, una maceta, un bote de cristal...) conectados por un rastro de café que la artista deja caer por la acera en una calle en cuesta, se establece ejercicio de sustitución en el que estos parecen ser intercambiables por palabras, como en una suerte de pictograma tridimensional que interrumpe la circulación en el espacio urbano (o en la sala en la que se presenta). Esta es una frase en la que los nombres, y sus funciones, han sido reemplazados dando lugar a una construcción cuya estructura responde a una lógica desconocida, y que se inicia en este trueque entre palabras y objetos, pero también en la no correspondencia entre estos y sus funciones. Un desarreglo que explota en otras piezas de la artista, pero en sentido contrario, es decir, amplificando la función de un objeto que modifica su apariencia en sintonía con su cometido. En este sentido, la autora se ha referido en alguna ocasión a la *Copa de absenta* (1914) de Pablo Picasso como la representación de un «objeto borracho», un elemento que, necesariamente, está construido siguiendo una lógica que opera desde dentro hacia afuera. Este razonamiento se impone asimismo en obras como *Cabo (Cable)* (2015), la imagen de un cable cuyo dibujo se ve *afectado* por el paso de la corriente eléctrica hasta mostrarse pixelado.

⁵
Julia Spínola.

⁶
Véase *Habla/dice*. Julia Spínola, Posture nº. 12, Lovaina, 2014.



Frase (objeto). BOCA
2013





1.

Fernand Deligny afirmaba que «vagar es un infinitivo que no necesita complemento»⁷ para referirse a las derivas y errancias sobre las que trabajó durante intensos periodos de tiempo. Estudios en los que establecía asombrosas comparativas entre el vagar y el azar. Si nos detenemos en el trabajo de Julia Spínola a partir de la observación de sus ritmos y desplazamientos, de las tramas que despliega, es posible reconocer mucho de lo descrito sobre esos cuerpos en movimiento «cuya meta no tenía nada de evidente»⁸ del educador y autor francés.

En un trayecto repetido casi a diario, un paseo rutinario, se inicia *Uno zurdo y uno diestro, y uno zurdo y uno diestro* (2014), una pieza ejecutada a partir del recorrido que separa la distancia desde el estudio de la artista hasta su casa. Refiriéndose a esta obra, Spínola afirma que surge de la imagen de «cabalgar la calle con las caderas», un movimiento que nos lleva a pensar en un ritmo experimentado por todos (derecha, izquierda, derecha, izquierda, derecha, izquierda) intensificado ahora por una calle en pendiente. Los vaivenes del cuerpo, el movimiento articulado, los huesos, «una cosa feliz de algo que funciona bien»⁹, se convierten en mediciones de una precisión sui géneris (la norma de aquellas *soluciones imaginarias*) que determinan las decisiones formales tomadas en la ejecución de la obra.

El cuento «Instrucciones para subir una escalera»¹⁰ de Julio Cortázar también describe con detalle los movimientos a ejecutar para llevar a cabo la empresa referida en su título, subir una escalera. En el texto, esta acción mecánica, casi involuntaria, es desmenuzada hasta convertirla en un lío. Pero además de elaborar una imagen de una complejidad extrema a partir de la operación más simple, su descripción de la escalera como un suelo que se

7

Fernand Deligny, *Lo arácnido y otros textos*, Cactus, Buenos Aires, 2015, p. 22.

8

Ibid., p. 22.

9

Julia Spínola.

10

Julio Cortázar, «Instrucciones para subir una escalera», en *Historias de Cronopios y de Fama* (1962), Alfaguara, Biblioteca Cortázar, Madrid, 1995, p. 11.

pliega en una sucesión de ángulos rectos que permiten «trasladar una planta baja a un primer piso» se asemeja, en muchos aspectos, al modo en que se construyen las estructuras y patrones rítmicos de Spínola. Una sintonía que también se refleja en esa atención excesiva y en la observación minuciosa que amplifica los detalles y los desplaza hacia un primer plano «adquiriendo un sentido nuevo en el que lo cotidiano se detalla con la gravedad y análisis de lo extraordinario»¹¹. Es bien conocida la simpatía del escritor por el *culto* de la patafísica.

Recordando la inmensa coreografía de la que formamos parte en las calles, Julia Spínola observa el ritmo impuesto a su espacio cotidiano en la repetición de sus rutas por la ciudad de Madrid, constatando que nuestros gestos no deberían ser definidos en términos de naturaleza, sino que son producto de un contexto en el que evolucionan y al que responden. «La representación de lo natural falsifica situaciones»¹², afirmaba Henri Lefebvre en su ensayo «Ritmo-análisis», apuntando el modo en que aquellos ritmos-movimientos que resultan tan familiares para unos, significan lo contrario para otros (como ejemplo se refería a las diferencias en las formas de caminar en el mundo occidental, los países árabes o Japón). Siguiendo este razonamiento, los gestos no podrán ser atribuidos a una naturaleza voluntaria, sino a un proceso de aprendizaje en el que la repetición adquiere un papel determinante. Pensar el trabajo de Julia Spínola consiste en pensar en estas operaciones, pero asimismo en aquellas que funcionan en un sentido inverso, es decir, en el desaprendizaje de estos patrones cuyo *suceder* sobre el pavimento se interrumpe y detiene, desencadenando un cambio obligado en el ritmo y la circulación.

En esta forma de proceder se sitúa *R Group (Detail)* (2013), una intervención realizada en la galería Tatjana Pieters de Gante que consistió en levantar la tapa de un desagüe situado en el interior del espacio expositivo, dejando al descubierto un hueco en el suelo. Mediante este gesto la artista abre una salida, un cauce en el subsuelo de la galería, conectando la pieza con un imaginario propio ocupado por otros túneles y corredores, así como por distintos conductos vinculados con el organismo humano,

¹¹
Ibid.

¹²
Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis*, Continuum, Nueva York, 2004, p. 28.

un entramado de pasajes desde los que pensar, entre otras conexiones, las que se establecen entre distintas partes del cuerpo [*Cabeza (oreja). Cadera. Pie* (2011)]. Vías y cavidades que, a su vez, remiten a otro *asunto* que periódicamente se desliza hasta ocupar un primer plano en su trabajo: la figura del círculo. Una forma que adquiere un lugar central en piezas como *Circular. Punto y caída* (2011), el estudio de los posibles movimientos que describe un objeto mientras cae; *Figuras* (2013), una sucesión de círculos de distintos tamaños recortados en planos de cartón y colocados sobre el suelo que, como trampantojos fallidos, señalan espacios ciegos, carentes de profundidad; o la citada *R Group (Detail)* (2013), que en su vista cenital es la imagen de una circunferencia perfecta. También en obras como *Do braço ao túnel* (2015); y *Riber* (2017), dos esculturas que pueden ser «atravesadas»; y en la serie de dibujos *Oreja. Vaciamiento* (2011), el estudio (casi obsesivo) de las formas cóncavas y convexas, de los movimientos centrífugos y centrípetos que organizan esta parte del cuerpo. Un corpus de trabajo que se relaciona con otras conocidas desocupaciones de la historia del arte en las que la dimensión política del espacio y su poética han sido abordadas siempre con un «propósito experimental».

Al aproximarnos a obras como *Oreja. Vaciamiento* (2011), aparecerán mecanismos asimismo recurrentes en el hacer de la artista; no solo la cuestión de la repetición mencionada, también el modo en que se acerca al objeto desde el estudio del detalle y su interés por el accidente. Una metodología que contempla lo anecdótico como irremplazable, y que recuerda a la descrita por el historiador Carlo Ginzburg en su conocido ensayo sobre los «Indicios»¹³, concretamente, en su explicación acerca del sistema ideado por la figura de Giovanni Morelli con el fin de revisar la autoría de distintas obras maestras en colecciones de los museos. Un análisis basado en el estudio de los lóbulos de las orejas de los personajes de los cuadros, los detalles en los que, según el experto, el falsificador se relajaría en la copia destapando con ello el engaño.

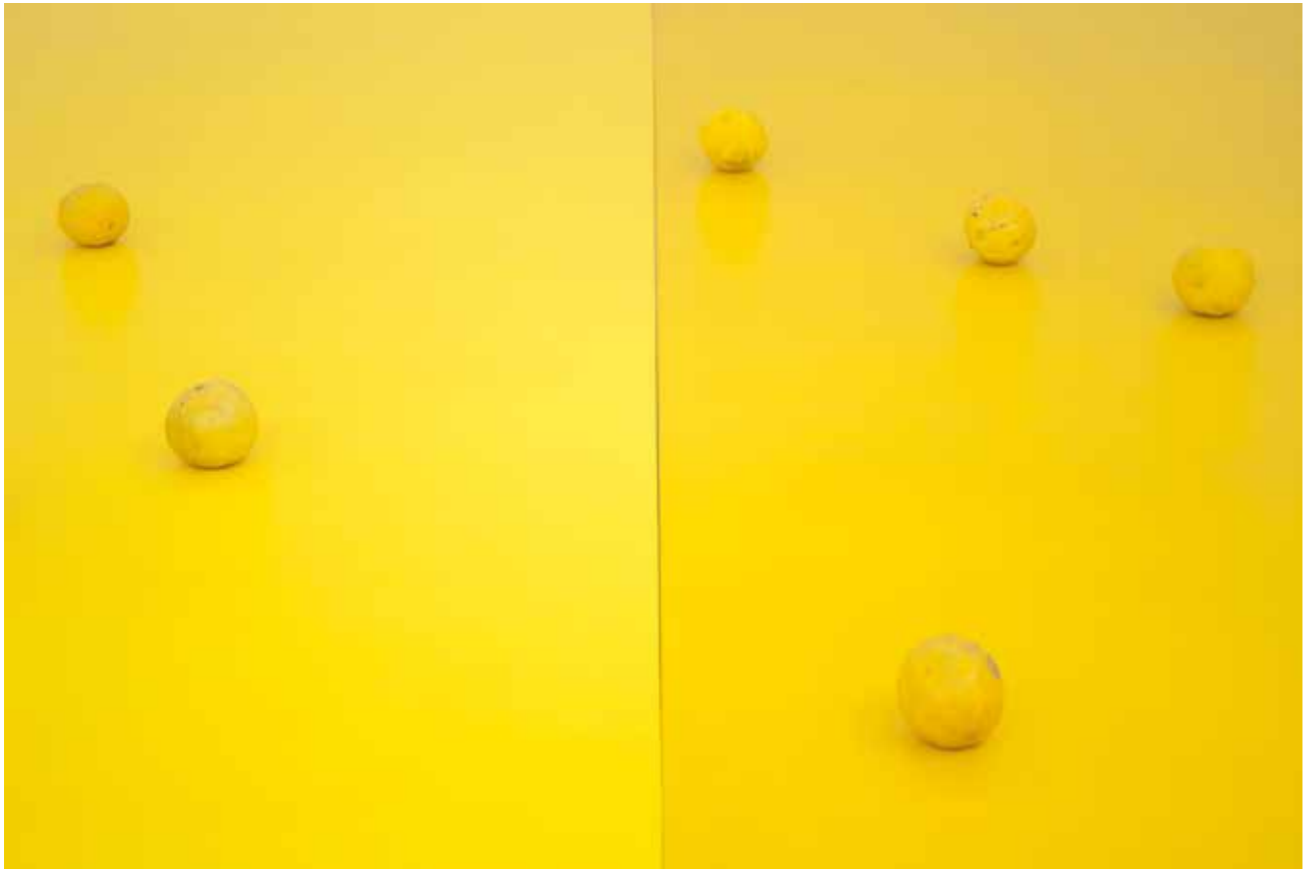
¹³
Carlo Ginzburg, «Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales», en *Mitos, emblemas e indicios*, Guedisa, Barcelona, 1989.



Riber
2017



Do braço ao túnel
2015



Carta de color, São Paulo
2015



To Bring the Apple to the Apple
2013



Uno zurdo y uno diestro, y uno zurdo y uno diestro

2014

2.

Tras la observación minuciosa de estas partes del cuerpo, así como el análisis de sus movimientos y recorridos, cabría detenerse ahora en el estudio de otras cualidades del trabajo de Julia Spínola que nos permitan pensar la imagen en términos de performatividad lingüística: «Comienzo a pensar en la relación que existe entre las manos de alguien que camina y el espacio que se crea debajo de ellas. Concluyo que este es un espacio constantemente vaciado, al ritmo de los pasos. Esta intuición confluye en una fijación puntual hacia la mecánica de la oreja. Pensar en la oreja como pura forma que se vacía desde dentro me ayuda a encontrar el gesto con el que vaciar las formas en el papel, en una especie de movimiento de fuerzas opuestas. Este espacio de vaciamiento centrífugo se corresponde con el “dibujo” que puede crear una mano suspendida de un cuerpo en movimiento».

Saliendo del espacio del cuerpo y tomando como excusa un paisaje, la autora presenta *Huevo de la mañana* (2016), una serie de dibujos en los que parece agitar una imagen, desplazando sus trazos como si se tratara de un texto y proponiendo así una nueva versión (seis distintas) de la vista original. En este caso, Spínola parte de un grabado del artista Co Westerik que está dividido en tres planos de representación (primer plano, mar y cielo), conectados por el color amarillo que domina en las figuras de un sol, reposando sobre la línea del horizonte, y de un huevo, situado en el marco inferior del cuadro.

«subiré al cielo, rodando como el huevo/sin ningún esfuerzo dejándome caer [...]», escribe Jorge Oteiza en su *Elogio del huevo*, una oda a esta figura en la que coinciden el nombre y la forma, y que llegó incluso al titular de uno de sus escritos de *Estética*¹⁴. El escultor analiza en el texto el movimiento de un huevo que rueda sobre una mesa «con una aceleración intermitente y un balanceo regular»¹⁵ con relación a su escultura titulada *Par móvil* (1956).

En su vibración, el *Huevo de la mañana* también asciende, y permite recordar otros efectos del movimiento y la imagen, como son

¹⁴

Jorge Oteiza, *Estética del huevo (huevo y laberinto)*, Alfaguara/Nueva Forma, Madrid, 1968. Reeditado en Pamplona: Pamiela, 1995.

¹⁵

Ibid.

los sucesivos registros estáticos de las cronofotografías. Pero si lo propuesto por esta técnica consiste en detener en imágenes los movimientos de un cuerpo, en la serie referida se trataría de lo opuesto, de poner en movimiento una escena, de animarla. Mediante la acción de hacer oscilar una imagen se provoca una pérdida, un desprendimiento que, de ser traducido a un modo gramatical, se correspondería con el empleo de una forma imperativa; ¡muévetel!, ¡cáete!, como una orden que tiene efectos sobre la materia.

Esta *pérdida* parece estar contrarrestada —como en un movimiento inverso— en las obras *To Bring the Apple to the Apple* (2013), *Uno zurdo y uno diestro, y uno zurdo y uno diestro* (2014) y *Carta de color, São Paulo* (2015), en las que la artista propone «devolver la manzana... a la manzana», devolver la imagen a la imagen, el objeto al objeto. A medio camino entre el paisaje y el bodegón, estas piezas incluyen entre sus materiales manzanas, limas..., así como estructuras de cartón y DM, superficies sobre las que se aplica el *mismo* color de los frutos. Como si de un procedimiento de *trompe-l'œil* se tratara, su objetivo será el de conseguir la mayor coincidencia entre lo natural y el color fabricado: «Con las manzanas delante, en una tienda de pintura industrial, busco el color “exacto” en la guía de Pantone. Me gusta mucho este momento en el que tengo el objeto real en una mano y encuentro su color fuera, es como encontrar la propia manzana fuera de ella, separada de ella, en el mundo»¹⁶.

Este conflicto entre el referente y su representación nos recuerda aquella anécdota recogida por Plinio el Viejo sobre la rivalidad entre Zeuxis y Parrasio que el historiador Hal Foster¹⁷ retoma a partir del seminario sobre la mirada de Lacan. En el relato, el primero es capaz de engañar a los pájaros al pintar unas uvas que las aves quieren picotear, pero, a su vez, es engañado con una cortina pintada por su rival que pide descorder. Siguiendo a Foster: «Para Lacan esta historia afecta a la diferencia entre las captaciones imaginarias de los animales atraídos y los humanos engañados [...] Más significativo aquí es que el animal es atraído en relación con la superficie, mientras que el humano es engañado en relación con lo que hay detrás.»

¹⁶
Julia Spínola.

¹⁷
Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Akal/Arte contemporáneo, Madrid, 2001, p. 145.

En esa consciencia de la imposibilidad de representar lo real funcionan los trampantojos de Julia Spínola, más allá de las cuestiones propias de la historia de la representación pictórica, y desde el conocimiento de que (como mucho) será posible aplazar la sensación de fraude, pero difícilmente sostener el engaño. Por ello, lejos de organizar la trampa mediante pantallas o velos, sus escenas operan justamente en ese saberse fallidas desde el primer momento, desde el convencimiento de que la mirada no es en ningún caso espontánea sino una construcción compleja. Por continuar con el juego de analogías, estas piezas soportarían bien el calificativo de *falsiverdaderas*, las palabras que el poeta Juan Ramón Jiménez recomienda a quien se disponga a enfrentar la difícil tarea de «concretar lo absoluto»¹⁸.

Apuntábamos en el inicio de este texto hacia otra dificultad, la que enfrenta cualquiera que intente reducir la densidad de la imagen y el gesto del artista a la palabra (y al texto). En un breve escrito que introduce la «Semana primera» en *Las semanas del jardín*¹⁹, Rafael Sánchez Ferlosio describe el momento en el que durante una representación un actor en escena se olvida de aquello que tiene que decir e improvisa una frase —las conocidas como *morcillas*— que debe ser contestada por su compañero en el intento de reconducir la situación de nuevo desde la improvisación: «[...] entonces, y en el supuesto, claro está, de que se trate de actores de gran temple, gran *reprise* y gran desenvoltura, se trenzará al costado del texto, como un frondoso remanso marginal, un diálogo moroso, ocioso, inocuo y acaso un tanto estupefacto, casi como entre dulces plantales de flores y delicados arriates de boj y de aligustre. A esto se le llama en el lenguaje de los cómicos *meterse en un jardín*»²⁰. Este «meterse en un jardín» se acomoda perfectamente a la lógica que se establece al conversar con Julia Spínola alrededor de sus

¹⁸
Manuel Alvar, «Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón», en *Boletín de la Real Academia Española*, LXI (1981). «Existen palabras que no expresan el concepto absoluto que significan tan bien como otras que lo significan solo relativamente, pero cuya armonía o alguna otra cualidad son decisivas y capaces de alterarlas en su aplicación. El que usa a sabiendas esas palabras *falsiverdaderas*, da con ellas sentidos maravillosos al verso y la prosa. Y al revés.»

¹⁹
Rafael Sánchez Ferlosio, *Altos estudios eclesiásticos (Ensayos I)*, Debate, Barcelona, 2015, p. 47.

²⁰
Ibid., p. 47.

piezas; un encuentro en el que las palabras fluyen, se encadenan o atropellan, contrarrestando la ausencia de un guion en el que apoyarse. Y así, no será difícil encontrarnos abriendo los brazos, agitando un folio, conectando partes de nuestro cuerpo, sintiendo el vaivén de las caderas o absorbidos por esos vacíos contenidos en nuestra oreja, casi en una repetición (en espejo) de los *ejercicios* que ella plantea y en los que el lenguaje (por un momento) se pierde.

3.

El título de esta muestra, *Lubricán*, es una palabra compuesta por dos nombres —*lupus* «lobo» y *canis* «perro»— que remite a un estado en el que no es posible identificar con claridad lo que vemos; una voz en la que se funden dos cuerpos en una figura nueva. «Lubricán» es un término que también sirve para definir el momento en el que se produce la transición del día a la noche y de la noche al día; un instante que señala la naturaleza inquieta de toda imagen, su transformación nerviosa.

Como en trabajos anteriores, las obras producidas para esta exposición se inician en una serie de acciones elementales ejecutadas por la artista. Al referirse a estas piezas, Spínola repite el gesto de agitar un objeto apuntando hacia la posibilidad de un desprendimiento entre materia e imagen; o el realizado con el propósito de ejercer presión entre bloques de elementos. El ritmo regular de estos movimientos se contraponen al carácter volátil e inestable de las figuras resultantes. Recorriendo las salas de *Lubricán*, muchas de estas formas funcionan como una suerte de bajorrelieve que se despliega a lo largo del espacio expositivo.

De nuevo ese momento de cambio entre el día y la noche será el que determine el color naranja que invade algunas zonas de la muestra a partir de la iluminación llevada a cabo con lámparas de vapor de sodio de baja presión como las empleadas en el alumbrado de ciertos barrios de la ciudad. Una contaminación cromática que no solo afecta a la iluminación y que está asimismo presente en los recubrimientos de objetos con minio de plomo. El otro color que ocupa un lugar relevante en la exposición es aquél en el que se confunden los materiales empleados en sus piezas; el cartón, el DM o el aglomerado.

Capturando este espacio temporal, asumiendo su carácter indefinido, la exposición se detiene en ese lapso en el que al comenzar la noche las formas pierden su nitidez, se desdibujan y se hace necesario asignarles límites nuevos, volver a fijar su imagen.

Lubricán or how 'to get entangled in a garden'

Beatriz Herráez

0.

Art could be described as an operation in which conventions, or commonplaces, are displaced; which is why it is also possible to claim that, insofar as an indiscernible life exercise, art is always to be found in a space that could be defined as out of place, or out of bounds. This out-of-placeness is in fact the perfect framework to convey processes and learnings which are often relegated to the sidelines, and in which the material construction of things is inseparable from the elaborations of the sensorial and of the fantasies that shape it. These processes include, among others, the ways in which artists address their production in the present by means of mechanisms in which, in many cases, and to the dismay of some, the heightened complexity came from exceedingly simple operations. This phenomenon places the historian and critic commissioned to study these processes in the highly fraught position of looking for words and statements that will aid the task she or he must confront, prudently combining the easy and the hard,¹ ever mindful of whatever is advanced as proof. All things considered, this would involve working with the most obvious from the viewpoint of complexity, related with the studies introduced in the early twentieth century to understand "the laws governing exceptions."²

Julia Spínola's work is located in a terrain demanding a revision of some of the certainties, protocols and codes that govern the real, through a practice in which word and matter come into contact. Rehearsing with basic actions associated with the

¹

"Undertake what's easy as if it were hard, and what's hard as if it were easy. In the first case, so that confidence doesn't make you careless; in the second, so that lack of confidence doesn't make you discouraged. It takes nothing more for something not to be done than thinking that it is. Conversely, diligence removes impossibilities. Don't think over great undertakings, just seize them when they arise, so that consideration of their difficulty doesn't hold you back," Baltasar Gracián, *The Pocket Oracle and Art of Prudence*, trans. by Jeremy Robbins, Penguin Classics, London, 2011.

²

Alfred Jarry, *Exploits and Opinions of Dr Faustroll Pataphysician*, trans. by Simon Watson Taylor, Exact Change, Boston, 1996. "Pataphysics is the science of imaginary solutions, which symbolically attributes to the lineaments of objects the properties described by their virtuality."

image, the body and text, the artist fits out different (sometimes precarious and temporary) spaces from which she unfolds her narrations and scenes. This is how works like *Geológicos* (2007) function, a series of drawings produced ten years ago in which a horizontal line on a blank sheet of paper gives the space a ground and builds “a place”. This gesture is repeated until it becomes a method, one that points to what would become a recurrent process within her production; the trial and error of compositions in which tensed elements balance each other in the interior of the pieces, a succession of figures and movements involving the intervention of both the material and the artist’s body that not only affects the process of the production of the works, but also the reasoning that organises their structures. It is a system of construction based on weights and counterbalances that enables us to conceive the final image connected with the sum of movements that make it possible and to which it is strangely bound. For instance, as happens in *Strong in Warm*, one of the *Geológicos* collages in which a fragment of a hand enters on the right side of the frame, putting pressure on a mass of yellow that, at once, is balanced by a brown block. This series is made up of overlapping cuttings that mutually sustain each other, coupled with elements of the body (arms, hands, a back, a foot...) that function like leverage points for the forces and drives that order the composition and counteract its imbalances: “The reference of the horizontal line of the ground in these works implies a place, an inscription and a negation of the figure-ground binomial. Without this line the rest would be impossible. The forms are strongly interrelated with each other and with the line, in terms of gravity, force, weight, tension, displacement, and so on. These drawings denote the possibility of creating a prior system of relations with which to tackle the construction of an image, in which all the elements are necessarily related with one another.”³

If it were a form of writing —like the lines in a notepad— Julia Spínola’s work would be lacking a predetermined grammar, resisting language and producing a sense of overflow, in a kind of calligraphy where the sensorial and the ideas are inseparable, and whose processes (similarly to her whole production) imply an imposition of rules and rhythms on the movements of the body and its routines. Her images make up a (sometimes

³
Julia Spínola.

unobvious) catalogue of gestures and signs associated with that need to develop an historical anthropology of gestures, defended for some time now by ethnologists and historians, by Marcel Mauss or Aby Warburg, who understood that it was possible to trace in gestures the natural coexistence between word and image. Though their unity was espoused in the Latin formula *Ut pictura poesis*, these two entities were split apart at the very beginning of the theory of art and of literature. The search for strands of affinity between different arts led the aforementioned authors to study the history of gestures and human expressions. The historian Georges Didi-Huberman⁴ reminded us that, in the case of Warburg, one of the most relevant works for this study of “the language of gestures” (used twofold for gesture aimed at the eyes and the word aimed at the hearing) was *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano* (1832), a treatise documenting the enduring currency of ancient gestures in popular culture in Naples. In any case, we are caught up in a search for phenomena and methodologies that help to understand the density of the image, its material bonds with bodily expression and time. This cannot be reduced to the simple linguistic paradigm with which the history of art has often tried to explain images, an endeavour that Spínola’s practice is not indifferent to.

In works such as *Frase* (2012), one of the few photographs that the artist has made in her practice and which has been identified as a starting point for series of later works, the hand is the core motif of the composition. In this specific case there are two hands; one under water running from an open faucet and the other with its fist closed tightly around a round, solid object. *Frase* operates as a register of contradictory material sensations contained within one single plane; two statements, two simultaneous and conflicting movements that induce a vibration, a zig-zag. By undertaking two discordant actions at the same time, she constructs an unsettling yet highly eloquent scene in which the movements seem to cut across the material and at once to cover the body (solid / liquid; grasping / letting go): “This is an image of the two hands of the same person. One of them is OVER a ROUND object that forces the hand to mirror its FORM. The other hand is OPEN under a stream of water that RUNS through its fingers [...]

⁴
Georges Didi-Huberman, *The Surviving Image: Phantoms of Time and Time of Phantoms: Aby Warburg’s History of Art*. Pennsylvania State University Press, 2016.

The construction of a phrase (*phrasing?*) is movement, shifting from one thing to another. A transformation, something that happens and at once is lost. One begins a phrase, first you take hold of something at the beginning of the phrase, and afterwards you let it go, when you finish the phrase. I believe that there is a relationship between the construction of a phrase and this movement in two times, in two goes... closed hand *thud* open hand *thud*.”⁵

Speaking, saying, staying quiet...⁶ are also basic operations in works such as *Frase (objeto)*. *BOCA* (2013), a story enacted (for the first time) on the pavement of a street in Madrid. Starting with a chain of objects (shoes, rice, a flowerpot, a glass jar...) connected together by a trace of coffee which the artist spills over the ground on an inclined street, she sets in motion an exercise of substitution in which these aforementioned objects seem to be interchangeable with words, like a kind of three-dimensional pictogram that interrupts the circulation of the urban space (or of the room where it is exhibited). This is a phrase where the names and their functions have been replaced, giving rise to a construction whose structure is based on some unknown logic, and which begins in this barter between words and objects, but also in the lack of correspondence between them and their functions. This out-of-phase quality is exploited in other works by the artist, but in the opposite sense, which is to say, amplifying the function of an object that modifies its appearance in consonance with its use. In this regard, the artist once referred to Pablo Picasso’s *Glass of Absinthe* (1914) as the representation of a “drunk object”, an element that is necessarily constructed following a logic that operates from inside out. This reasoning is also imposed on works like *Cabo (Cable)* (2015), the image of a cable whose drawing is so *affected* by the passing of electrical current that it becomes pixelated.

⁵
Julia Spínola.

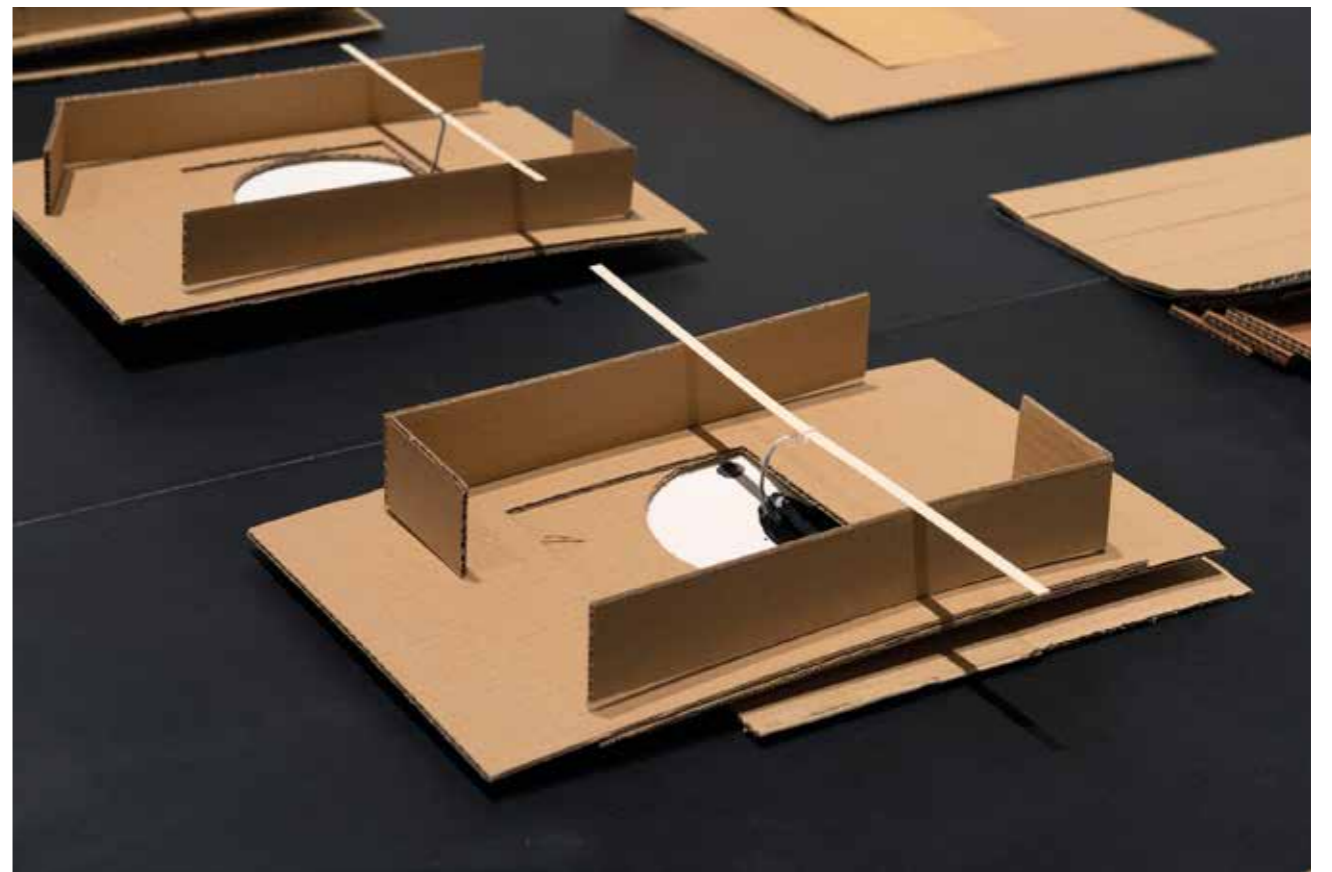
⁶
See *Habla/dice*. Julia Spínola, Posture no. 12, Leuven, 2014.



Frase
2012



Figuras
2013



Figuras
2013



R Group (Detail)
2013

1.

Fernand Deligny declared that “to wander is an infinitive that does not need a complement”⁷ when talking about the dérives and wanderings with which he worked during intense periods of time. In these studies he made startling comparisons between wandering and chance. If we were to focus on the work of Julia Spínola through an observation of its rhythms and displacements, of the plots it unfolds, one could acknowledge a lot of what the French author and educator said about those bodies in movement “whose goal is anything but obvious.”⁸

Uno zurdo y uno diestro, y uno zurdo y uno diestro (2014) is based on the routine of an almost daily walk on the path between the artist’s studio and her home. When speaking about this work, Spínola explained that it came about from the image of “riding the street with your hips”, a movement that makes us think of a rhythm we all experience (right, left, right, left, right, left), further intensified by an inclined street. The back and forth of the body, the articulated movement, the bones, “the joy of something that works well”⁹ is used as measurements with a sui generis precision (the rule of those *imaginary solutions*) that determine the formal decisions taken in the execution of the work.

Julio Cortázar’s “Instructions on How to Climb a Staircase”¹⁰ is also a detailed description of the movements involved in undertaking the action referred to in the title, climbing a staircase. In the brief text, this mechanical, quasi-involuntary action is broken down and analysed until making it almost incomprehensible. In addition to creating an image of extreme complexity from a highly simple operation, the description of the staircase as a

7

Fernand Deligny, *Lo arácnido y otros textos*, Cactus, Buenos Aires, 2015, p. 22. (*The Arachnean and Other Texts*, trans. Drew S. Burk & Catherine Porter, Univocal Publishing, Minneapolis, 2015.)

8

Ibid., p. 22.

9

Julia Spínola.

10

Julio Cortázar, “Instructions on How to Climb a Staircase”, in *Cronopios and Famas*, trans. by Paul Blackburn, New Directions Books, New York, 1999, p. 21.

floor that bends in a succession of right angles that are capable of “translating one from the ground floor to the first floor” in many ways resembles the way in which Spínola constructs her rhythmic patterns and structures. This understanding can also be seen in the excessive attention and exhaustive observation that amplifies the details and brings them into the foreground, giving them a new meaning in which the everyday is described with the seriousness and analysis of the extraordinary.¹¹ The writer’s rapport with the *cult* of Pataphysics was no secret.

Recalling the vast choreography in which we are all part of in the street, Julia Spínola observes the rhythm imposed on the quotidian space by the repetition of certain paths in the city of Madrid, confirming that our gestures should not be defined in terms of nature, but are in fact the product of a context in which they evolve and to which they respond. “The representation of the natural falsifies situations,”¹² Henri Lefebvre argued in his essay *Rhythmanalysis*, underscoring the way that these rhythm-movements, which are so familiar for some, signify the opposite for others (for instance, he mentions differences in ways of walking in the West, Arab countries and Japan). Following this argumentation, gestures cannot be attributed to a voluntary nature, but to a process of learning in which repetition plays a critical role. Thinking about Julia Spínola’s work involves thinking about these operations and, at once, those that function in the opposite direction, which is to say, in an unlearning of those patterns whose *happening* on the pavement is interrupted and detained, triggering a forced change in the rhythm and circulation.

This process is operative in *R Group (Detail)* (2013), an intervention at the Tatjana Pieters gallery in Ghent which consisted in lifting the cover of a manhole in the interior of the gallery, leaving a hole in the floor exposed. By means of this gesture, the artist opens a way out, a route through the underground of the gallery, connecting the piece with a particular imaginary occupied with other tunnels and corridors, as well as ducts associated with the human organism, a network of passages that bring to mind, among other connections, the ones between different parts of the body

¹¹
Ibid.

¹²
Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis*, Continuum, New York, 2004, p. 28.

[*Cabeza (oreja). Cadera. Pie* (2011)]. Tracks and cavities that, at once, recall another *concern* that frequently makes its way to the forefront in Spínola’s practice: the figure of a circle. This shape takes on a central role in pieces like *Circular. Punto y caída* (2011), a study of the possible movements that describe a falling object; *Figuras* (2013), a succession of different sized cut-out cardboard circles arranged on the floor that, like failed *trompe l’oeils*, highlight blind spaces lacking in depth; or *R Group (Detail)* (2013), which, seen from above, is the image of a perfect circumference. And also in works like *Do braço ao túnel* (2015) and *Riber* (2017), two sculptures that can be “crossed through”; and the series of drawings *Oreja. Vaciamiento* [Ear. Emptying] (2011), an almost obsessive study of concave and convex forms, of centrifugal and centripetal movements suggested by this part of the body. A body of work that can be related with other celebrated *emptyings* in the history of art in which the political dimension of space and its poetry were addressed with an “experimental purpose.”

When examining works like *Oreja. Vaciamiento*, we will also come across other recurrent mechanisms in the artist’s practice; not just the already mentioned issue of repetition, but also the way in which she approaches the object from a study of detail and an interest in accidents. A methodology that views the incidental as irreplaceable, and that calls to mind what the historian Carlo Ginzburg described in his celebrated essay on *Clues*,¹³ and more specifically, his explanation on the system conceived by Giovanni Morelli with the purpose of revising the authorship of various masterpieces in the collections of museums. His analysis was based on the study of the earlobes of the characters in the pictures, because, according to the expert, the forger would relax in copying these minor details and thereby betray the fake.

¹³
Carlo Ginzburg, “Clues. Roots of an Evidential Paradigm”, in *Clues, Myths and the Historical Method*, trans. John Tedeschi and Anne C. Tedeschi, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1989.



Cabo (Cable)
2015

2.

Following a minute observation of these parts of the body, as well as an analysis of their movements and paths, we could now move on to the study of other qualities of Julia Spínola's work that would enable us to think about the image in terms of linguistic performativity: "I started thinking about the relationship between the hands of a person as they walk and the space created underneath them. I concluded that this space is constantly emptied to the rhythm of their footsteps. This intuition converged with a fixation on the mechanics of the ear. Thinking of the ear as a pure form that is emptied from the inside out helped me to find the gesture with which to empty forms on paper, in a kind of movement of opposing forces. This space of centrifugal emptying tallies with the "drawing" that can be created by a hand suspended from a body in motion."

Leaving the space of the body and taking the landscape as a pretext, the artist presents *Huevo de la mañana* [Egg of the Morning] (2016), a series of drawings in which an image seems to be shaken, its parts in motion as if it were a text proposing a new version (six different ones) of the original view. In this case, Spínola started out from an etching by the artist Co Westerik which is divided into three planes (foreground, sea and sky), connected by the yellow colour which dominates in the sun that rests on the horizon line and in the egg located on the bottom frame of the painting.

"I will rise to heaven, rolling like an egg / effortlessly letting myself fall [...]" Jorge Oteiza wrote in his *Elogio del huevo* [In Praise of the Egg], an ode to this figure in which name and form are in agreement and which he used in the title of one of his texts.¹⁴ In it the sculptor analysed the movement of an egg rolling on a table "with intermittent acceleration and constant rocking"¹⁵ in relation to his sculpture called *Par móvil* (1956).

In its vibration, *Huevo de la mañana* also rises, and recalls other effects of motion and the image, like the successive static frames of chronophotographs. Nonetheless, while the latter technique con-

¹⁴

Jorge Oteiza, *Estética del huevo (huevo y laberinto)*, Alfaguara/Nueva Forma, Madrid, 1968. Reprinted in Pamplona: Pamiela, 1995.

¹⁵

Ibid.

sists in capturing the movements of a body in images, these series is concerned with the opposite, of setting in motion or animating a scene. The action of oscillating an image produces a loss, a release that, if translated grammatically, would correspond to the use of the imperative (Move! Fall!), like an order that has effects on matter.

This *loss* would appear to be counterbalanced—in a reverse gesture—in the works *To Bring the Apple to the Apple* (2013), *Uno zurdo y uno diestro, y uno zurdo y uno diestro* (2014) and *Carta de color, São Paulo* (2015), in which the artist proposes “to return the apple ... to the apple,” to return the image to the image, the object to the object. Halfway between landscape and still life, among the materials included in these pieces are apples and limes, as well as cardboard and MDF structures painted with the *same* colours as the fruit. Almost as if it were trying to emulate a *trompe-l'œil*, it would seem that the purpose is to achieve the greatest possible coincidence between the natural and fabricated colour: “I took the apples with me to the industrial paint shop, looking for the ‘exact’ colour in the Pantone guide. I really liked that moment when I had the real object in one hand and I found its colour outside, it was like finding the apple outside, separated from itself, in the world.”¹⁶

This conflict between the referent and its representation reminds us of the story Pliny the Elder told about the rivalry between Zeuxis and Parrhasius, which the historian Hal Foster¹⁷ returned to when addressing Lacan’s seminar on the gaze. According to the story, Zeuxis was able to paint grapes capable of luring birds who came to peck at them, but, at once, he himself is deceived by a veil painted by his rival which he tries to draw back. In keeping with Foster: “For Lacan the story concerns the difference between the imaginary captures of *lured* animal and *deceived* human [...] More significant here, the animal is lured in relation to the surface, whereas the human is deceived in relation to *what lies behind*.”

¹⁶ Julia Spínola.

¹⁷ Hal Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts, 1996, p. 141.

Julia Spínola’s *trompe-l'œils* operate within this awareness of the impossibility of representing the real, over and beyond issues proper to the history of painterly representation, and from an awareness that (at most) it might be possible to postpone the sensation of fraud, but it will be nigh on impossible to maintain the deception. To this end, far from organising a trap or lure through screens or veils, her scenes function precisely in the prior acceptance of their failure, with the conviction that the gaze is never spontaneous and always a complex construct. Continuing with this play of analogies, these pieces could well be classified as the *falsely true words* which the poet Juan Ramón Jiménez recommended to anyone who wished to confront the difficult task of “specifying the absolute.”¹⁸

At the outset of this essay we indicated another difficulty, one facing anyone who tries to reduce the density of the image and the gesture of the artist to words (and to text). In a brief introduction to “Semana primera” in *Las semanas del jardín*,¹⁹ the writer Rafael Sánchez Ferlosio describes the moment during a performance when an actor on stage forgets his lines and ad libs, which must then be responded to by his fellow actors in an attempt to bring the situation back under control: “[...] then, and naturally supposing that we are dealing with actors with great mettle, great ability to change gear and great self-assurance, they will ravel a dialogue on the side of the script, like a leafy arbour, a slow, pointless, innocuous and perhaps a little dumbfounded dialogue, almost like one between fragrant herbaceous borders and refined boxwood and privet hedges. This is what comic actors call *meterse en un jardín*.”²⁰ Meaning something akin to *getting entangled in a garden*, this expression, co-opted into the title of

¹⁸ Manuel Alvar, “Simbolismo e impresionismo en el primer Juan Ramón”, in *Boletín de la Real Academia Española*, LXI (1981). “There are words which do not express the absolute concept that they signify, as well as others which only signify it relatively, but whose harmony or some other quality is decisive and capable of altering words by their application. He who uses these falsely true words wisely, conveys marvellous meanings to verse and prose through them. And vice versa.”

¹⁹ Rafael Sánchez Ferlosio, *Altos estudios eclesiásticos (Ensayos I)*, Debate, Barcelona, 2015, p. 47.

²⁰ *Ibid.* p. 47.

this essay, fits with the logic underlying any conversation with Julia Spínola about her works; an encounter in which words flow freely, trigger or trip over one another, counteracting the absence of a script to fall back on. And so, it comes as no surprise to find ourselves opening our arms, waving a sheet of paper, connecting parts of our body, swaying our hips or absorbed by the emptiness contained in our ears, almost like a (mirror) repetition of the *exercises* she proposes in which language is (momentarily) lost.

3.

The title of this exhibition, *Lubricán* [Gloaming], is a word conflated from two names —*lupus* (wolf) and *canis* (dog)— which speaks to a state in which it is not possible to clearly identify what we see; a voice that merges two bodies in a new figure. The word “lubricán” is also used to define the moment when the day turns to night and the night turns to day; an instant that signals the restlessness of every image, its nervous transformation.

Similarly to previous works, the ones produced for this exhibition start out from a series of elementary actions executed by the artist. When referring to these works, Spínola repeats the gesture of shaking an object, evoking the possibility of a disengagement between material and image; or the gesture enacted with the purpose of exercising pressure on blocks of elements. The regular rhythm of these movements contrasts with the volatility and instability of the resulting figures, forms that function like a bas-relief deployed throughout the exhibition space.

Once again, this moment of transition between day and night is what determines the orange colour that seems to take over some areas of the exhibition, based on lighting from low-pressure sodium-vapour lamps like those used to light the streets in some areas of the city. The chromatic contamination is not only induced by the lighting as it is also present in the red lead used to cover objects. The other colour used throughout the exhibition comes from the materials the artist uses in her works, namely cardboard, MDF board and chipboard.

Engaging with this time-space and accepting its undefinedness, the exhibition lingers on this short lapse of time at nightfall when forms lose their solid outline, become blurred and call for new limits, for their image to be fixed anew.



10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20

21
22
23
24
25
26
27
28
29
30

31
32
33
34
35
36
37
38
39
40















































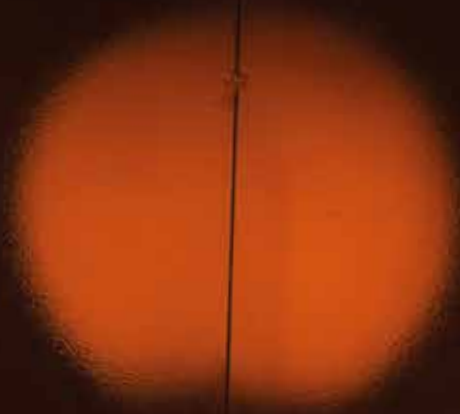












OBRAS EN EXPOSICIÓN - WORKS ON DISPLAY

Muro lubricán, 2018

[Gloaming Wall]

300 × 1510 × 474 cm (en conjunto | overall dimensions)

DM, pintura y serigrafía | MDF, Paint and silk-screen print

pp. 154 - 161, 163, 164, 213

Riber, 2017

40 × 200 × 54 cm

Resina | Resin

Colección | Collection CA2M Centro de Arte

Dos de Mayo, Madrid

pp. 157, 160, 162

Figura. Frase, 2012-2018

[Figure. Phrase]

Serigrafías | Silk-screen prints

pp. 158, 159

Boca, 2018

[Mouth]

190 × 80 × 100 cm

Cartón prensado | Compressed cardboard

pp. 165 - 169, 171, 172, 182

Frase (objeto). BOCA, 2013-2018

[Phrase (Object). MOUTH]

12 × 350 × 130 cm (en conjunto | overall dimensions)

Aluminio, arroz, tierra, café y objetos | Aluminium, rice, soil, coffee and objects

pp. 170, 172, 182

Hora, 2018

[Hour]

226 × 60 × 60 cm

Resina y pintura | Resin and paint

pp. 172, 183 - 187

Uno zurdo y uno diestro, y uno zurdo y uno diestro, 2014

[Left-handed and Right-handed, and Lefthanded and Right-handed]

35 × 686 × 45 cm (en conjunto | overall dimensions)

DM, cartón y pintura | MDF, cardboard and paint

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

pp. 173 - 179, 182, 183, 206

Zurdo-romo, 2018

[Blunted-Left-handed]

29 × 41 × 43 cm

Resina y pintura | Resin and paint

pp. 173 - 179, 182, 183, 206

Figuras, 2013

[Figures]

24 × 375 × 96 cm (en conjunto | overall dimensions)

Cartón, escayola, papel de lija, cucharas, cuerda, madera y tinta | Cardboard, plaster, sandpaper, spoons, rope, wood and ink

Museu d'Art Jaume Morera. Fons Centre d'Art

La Panera, Lleida

pp. 180 - 183

Zurdo-cáscara, 2018

[Shell-Left-handed]

102 × 117 × 58 cm (en conjunto | overall dimensions)

Madera y pintura | Wood and Paint

pp. 183, 188, 190, 207

Comeu, 2018

[Ate]

Medidas variables | Variable dimensions

Cartón, pintura y objetos | Cardboard, paint and objects

pp. 189 - 195

Brazos, chorros, mismo, 2018

[Arms, Jets, Same]

130 × 110 × 90 cm c/u | each

Cartón, pintura y objetos | Cardboard, paint and objects

pp. 191 - 193, 196 - 197, 206

Cor-pharmakon (plomo), 2018

[Cor-pharmakon (Lead)]

Medidas variables | Variable dimensions

Plástico, naranjas de resina, minio de plomo y cartón | Plastic, resin oranges, red lead and cardboard

pp. 190 - 193, 196 - 205

AlzaNoche, 2018

[NightRise]

317 × 802 × 250 cm

Aglomerado | Fibreboard

pp. 208 - 211

Cor-pharmakon (sodio), 2018

[Cor-pharmakon (Sodium)]

225 × 60 Ø cm

Bombillas de vapor de sodio de baja presión |

Low pressure sodium-vapor lamp

pp. 214 - 216

BIOGRAFÍAS

Julia Spínola nació en 1979 en Madrid, donde vive y trabaja. Ha participado en numerosas exposiciones individuales y colectivas como *Cien rostros iguales*, etHALL (Barcelona, 2016/2017); *Roca*, con David Bestué, Halfhouse (Barcelona, 2016); *Âo túnel-cabo pelo braço*, Kunsthalle São Paulo (São Paulo, 2015); *Hablo, sabiendo que no se trata de eso*, CaixaForum (Barcelona, 2015/2016); 9a Biennial d'Art Leandre Cristòfol, Centre d'Art La Panera (Lleida, 2015); *Stiff hip gait*, con Alex Reynolds, Komplot (Bruselas, 2015); *Uno zurdo y uno diestro, y uno zurdo y uno diestro*, galería Heinrich Ehrhardt (Madrid, 2014); *Aprender a caer*, Inéditos, La Casa Encendida (Madrid, 2014); *The drum in the mouth*, galería Tatjana Pieters (Gante, 2013); ... *The Mews* (Londres, 2013); *El martell sense mestre*, Can Felipa (Barcelona, 2014); *Retroalimentación*, Sala Arte Joven (Madrid, 2014); *Sin motivo aparente*, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid, 2013); *Visible, móvil, vidente*, Centro Párraga (Murcia, 2013); *Into the point (vibration)*, galería Tatjana Pieters (Gante, 2011); *Oreja. Naufragio* con Mauro Cerqueira, galería Heinrich Ehrhardt (Madrid, 2012); *Resonance and repetition*, EFA Project Space (Nueva York, 2012); *Antes que todo*, CA2M (Madrid, 2011).

Entre las becas y reconocimientos recibidos se encuentra la beca de Artes Plásticas Marcelino Botín, el premio El Ojo Crítico de Artes Plásticas, de Radio Nacional de España, ambos en 2013, Generaciones 2013, Fundación Montemadrid, el premio ARCO 2017 de la Comunidad de Madrid, y actualmente es artista en residencia en el programa DAAD en Berlín.

Su trabajo está en la colección del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; en la Fundación Marcelino Botín; en la Colección de Arte Comunidad de Madrid/CA2M; en el Museu d'Art Jaume Morera/Fons Centre d'Art La Panera y en la Fundación Montemadrid/La Casa Encendida.

Lucía C. Pino. Artista.

Beatriz Herráez. Historiadora del arte y comisaria.

Marc Navarro. Comisario y editor.

BIOGRAPHIES

Julia Spínola was born in 1979 in Madrid, where she lives and works. Her work has been featured in many solo and group shows including *Cien rostros iguales*, etHALL (Barcelona, 2016/2017); *Roca* with David Bestué, Halfhouse (Barcelona, 2016); *Âo túnel-cabo pelo braço*, Kunsthalle Sao Paulo (Sao Paulo, 2015); *Hablo, sabiendo que no se trata de eso*, CaixaForum (Barcelona, 2015/2016); 9a Biennial d'Art Leandre Cristòfol, Centre d'Art La Panera (Lleida, 2015); *Stiff Hip Gait* with Alex Reynolds, Komplot (Brussels, 2015); *Uno zurdo y uno diestro, y uno zurdo y uno diestro*, Heinrich Ehrhardt (Madrid, 2014); *Aprender a caer*, Inéditos, La Casa Encendida (Madrid, 2014); *The Drum in the Mouth*, Tatjana Pieters (Ghent, 2013); ... The Mews (London, 2013); *El martell sense mestre*, Can Felipa (Barcelona, 2014); *Retroalimentación*, Sala Arte Joven (Madrid, 2014); *Out of the Blue*, CA2M Centro de Arte Dos de Mayo (Madrid, 2013); *Visible, móvil, vidente*, Centro Párraga (Murcia, 2013); *Into the Point (Vibration)*, Tatjana Pieters (Ghent, 2011); *Oreja. Naufragio* with Mauro Cerqueira, Heinrich Ehrhardt (Madrid, 2012); *Resonance and Repetition*, EFA Project Space (New York, 2012); *Antes que todo*, CA2M (Madrid, 2011).

Spínola has received numerous grants and awards, most notably the Marcelino Botín visual arts scholarship, the El Ojo Crítico visual arts prize awarded by Radio Nacional de España, both in 2013, Generaciones 2013, Fundación Montemadrid, the ARCO 2017 Prize awarded by Comunidad de Madrid, and she is currently artist-in-residence within the frame-work of DAAD programme in Berlin.

Her work is part of the collections of Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; Fundación Marcelino Botín; Comunidad de Madrid/CA2M; Museu d'Art Jaume Morera/Fons Centre d'Art La Panera; and Fundación Montemadrid/La Casa Encendida.

Lucía C. Pino. Artist.

Beatriz Herráez. Art historian and curator.

Marc Navarro. Curator and editor.

COMUNIDAD DE MADRID
REGIONAL GOVERNMENT OF MADRID

PRESIDENTA
PRESIDENT
Cristina Cifuentes Cuencas

CONSEJERO DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTES
REGIONAL MINISTER OF CULTURE, TOURISM
AND SPORT
Jaime Miguel de los Santos González

VICECONSEJERO DE CULTURA, TURISMO Y DEPORTES
REGIONAL DEPUTY MINISTER OF CULTURE,
TOURISM AND SPORT
Álvaro César Ballarín Valcárcel

DIRECTORA GENERAL DE PROMOCIÓN CULTURAL
GENERAL DIRECTOR OF CULTURAL PROMOTION
María Pardo Álvarez

SUBDIRECTOR GENERAL DE BELLAS ARTES
DEPUTY MANAGING DIRECTOR OF FINE ARTS
Antonio J. Sánchez Luengo

ASESOR DE ARTES PLÁSTICAS
FINE ARTS ADVISER
Javier Martín-Jiménez

CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO

DIRECTOR
DIRECTOR
Manuel Segade Lodeiro

GERENTE
MANAGER
María Aránzazu Borraz de Pedro

GESTIÓN Y ADMINISTRACIÓN
MANAGEMENT AND ADMINISTRATION
Irene Garcimartin Rivilla
María Dolores Díaz Martínez

COLECCIÓN
COLLECTION
María Asunción Lizarazu de Mesa
Teresa Cavestany Velasco
Carmen Fernández Fernández

EXPOSICIONES
EXHIBITIONS
Víctor de las Heras Iglesias
Ignacio Macua Roy

COMUNICACIÓN
COMMUNICATION
Mara Canela Fraile
Marta Martínez Barrera
Rosa Naharro Diestro

EDUCACIÓN Y ACTIVIDADES PÚBLICAS
EDUCATION AND PUBLIC PROGRAMMES
María Eguizábal Elías
Victoria Gil-Delgado Armada
Carlos Granados del Valle

BIBLIOTECA
LIBRARY
Paloma López Rubio

COLABORADORES
COLLABORATORS
Pili Álvarez
Arancha Benito Moreno
Nouha Ben Yebdri
Eva Garrido del Saz
Maribel Martínez Martín
María José Pérez Vizán
Amalia Ruiz-Larrea Fernández
Gisela Serrano Vidal
Virginia Uriarte Padró
Marta van Tartwijk

AMIGOS DEL CA2M
FRIENDS OF CA2M
Manuel Angulo

EXPOSICIÓN
EXHIBITION

ARTISTA
ARTIST
Julia Spínola

COMISARIA
CURATOR
Beatriz Herráez

ASISTENTE DE PRODUCCIÓN
PRODUCTION ASSISTANT
María Buey González
María del Carmen Pascual

ARTISTA COLABORADOR
COLLABORATING ARTIST
Xabier Salaberria

ILUMINACIÓN
LIGHTING TECHNICIAN
David Benito
Irene Cantero

MONTAJE
SET UP
tdArte

TRANSPORTE
SHIPMENT
Ordax

CORTE LÁSER
LASER CUTTING
Arte6

GRÁFICA
GRAPHICS
Taller de Serigrafía

SEGUROS
INSURANCE
Aon

PUBLICACIÓN
PUBLICATION

EDITORA
EDITOR
Beatriz Herráez

AUTORES
AUTHORS
Lucía C. Pino
Beatriz Herráez
Marc Navarro

COORDINACIÓN EDITORIAL
EDITORIAL COORDINATION
Víctor de las Heras Iglesias
María José Pérez Vizán

DISEÑO GRÁFICO
GRAPHIC DESIGN
Rodolfo Temperley

TRADUCCIONES
TRANSLATIONS
Lambe&Nieto

CORRECCIÓN DE TEXTOS
PROOFREADING
Cuarto de Letras (español - Spanish)
Nouha Ben Yebdri

FOTOGRAFÍAS LUBRICÁN
LUBRICÁN PHOTOGRAPHS
Luis Asín
Arantxa Boyero
Jorge Mirón
Julia Spínola

IMPRESIÓN
PRINTING
BOCM

TEXTOS
TEXTS
Creative Commons 3.0 España
LicenciaReconocimiento-NoComercial-
SinObraDerivada
Atribution-NonCommercial-NoDerivatives

IMÁGENES
IMAGES
© Sus autores
© Their authors

DEPÓSITO LEGAL
LEGAL DEPOSIT: M-35971-2017
ISBN: 978-84-451-3683-6

AGRADECIMIENTOS

Durante la preparación de esta exposición Spínola ha realizado una estancia en el Centro Internacional de Cultura Contemporánea Tabakalera (San Sebastián, julio, 2017).

Julia Spínola agradece especialmente a:
David Benito, David Bestué, Irene Cantero,
María Buey González, Lucía C. Pino,
Europac, Pablo Flórez, Fernando Gandasegui,
Hacemos Luz S.L., galería Heinrich Ehrhardt,
Carlos Muñoz, Manuel Muñoz Genique,
Jorge Mirón, Almudena Orden Fernández,
María del Carmen Pascual, Xabier Salaberria,
Joaquín Serrano, Marc Navarro, Nacho Martín,
Javier Barreno, Miguel Hernando y SCAN
Spanish Contemporary Art Network.

Todo el equipo de CA2M
Javier, Cristina y Sofía
Francisco Javier Eguiluz Gutiérrez-Barquín y
Carlos Copertone, Mariano Mayer, Iván Mezcua.
Manuel Segade y Beatriz Herráez

A mis padres.

ACKNOWLEDGEMENTS

While preparing this exhibition Spínola had an residency at Tabakalera International Centre for Contemporary Culture (San Sebastián, July 2017).

Julia Spínola would especially like to thank:
David Benito, David Bestué, Irene Cantero,
María Buey González, Lucía C. Pino,
Europac, Pablo Flórez, Fernando Gandasegui,
Hacemos Luz S.L., galería Heinrich Ehrhardt,
Carlos Muñoz, Manuel Muñoz Genique,
Jorge Mirón, Almudena Orden Fernández,
María del Carmen Pascual, Xabier Salaberria,
Joaquín Serrano, Marc Navarro, Nacho Martín,
Javier Barreno, Miguel Hernando and SCAN
Spanish Contemporary Art Network.

All the team at CA2M
Javier, Cristina and Sofía
Francisco Javier Eguiluz Gutiérrez-Barquín and
Carlos Copertone, Mariano Mayer, Iván Mezcua.
Manuel Segade and Beatriz Herráez

My parents.

Esta publicación ha sido editada por la Consejería de Cultura, Turismo y Deportes de la Comunidad de Madrid con motivo de la exposición *Lubricán* presentada en el CA2M Centro de Arte Dos de Mayo de Madrid, del 8 de febrero al 27 de mayo de 2018.

Algunos derechos reservados. Queda prohibida la reproducción parcial o total de las imágenes de esta obra por cualquier medio o procedimiento sin la autorización de los titulares del © *copyright*.

Lubricán se terminó de imprimir y encuadernar el 22 de febrero de 2018 en los talleres de BOCM. Para su composición se utilizó la familia tipográfica Utopia Std, diseñada por Robert Slimbach para Adobe Originals. Impreso en papel Munken Lynx de 100 g y Cocoon Silk 100% reciclado de 150 g. La tirada consta de 1 000 ejemplares.

Esta publicación está disponible para su descarga digital en www.ca2m.org

This publication is published by the Regional Ministry of Culture, Tourism and Sport for the Regional Government of Madrid on the occasion of the exhibition *Lubricán* [Gloaming] presented at CA2M Centro de Arte Dos de Mayo, Madrid from February 8th to May 27th 2018.

Some rights reserved. The partial or total reproduction of any of the images in the publication in any form or by any means without prior written consent of the © copyright holders is strictly prohibited.

Lubricán was printed and bound in February 22th 2018 in BOCM. Typeset in Utopia Std, designed by Robert Slimbach for Adobe Originals. Printed on Munken Lynx 100 g and Cocoon Silk 100% recycled 150 g. This edition is limited to 1 000 copies.

This publication is available for digital download at www.ca2m.org

CA2M CENTRO DE ARTE DOS DE MAYO
Av. Constitución, 23
28931 Móstoles, Madrid
Tel.: +34 91 276 02 13
ca2m@madrid.org
www.ca2m.org

«Lubricán» es un término que sirve para definir el momento en el que se produce la transición del día a la noche y de la noche al día; un instante que señala la naturaleza inquieta de toda imagen, su transformación nerviosa.

“Lubricán” is a term that defines the moment when the day turns to night and the night turns to day; an instant that signals the restlessness of every image, its nervous transformation.