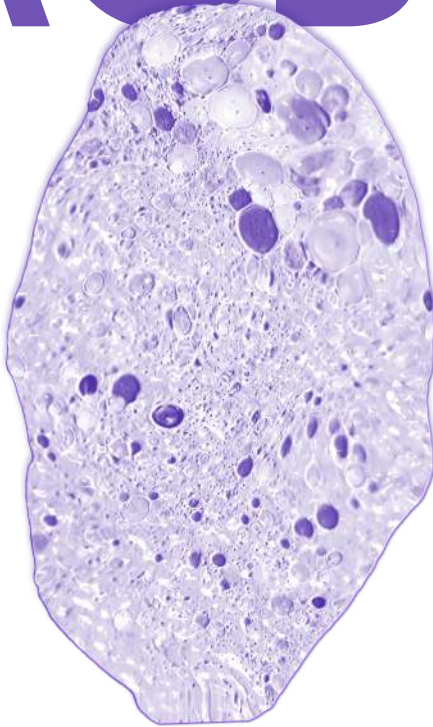


FACBA²I



Mutatis mutandis ____ cambio al azar

FACBA²¹



Mutatis mutandis __ cambio al azar

FACBA, Festival de Arte Contemporáneo de la Facultad de Bellas Artes, es un lugar de confluencia entre la producción y el pensamiento artísticos, las investigaciones basadas en recursos y fondos patrimoniales universitarios (culturales y científicos) y las colaboraciones multidisciplinares entre creadores e investigadores de la Universidad de Granada. Los resultados de estos cruces se presentan anualmente al público en distintos espacios expositivos de esta ciudad. FACBA apoya proyectos e investigaciones coordinadas que incluyen el rico patrimonio universitario material e inmaterial.

Desde sus inicios el festival ha propuesto un encuentro entre artistas, investigadoras e investigadores cuyo escenario final es la escena cultural de la ciudad, y ha evolucionado hacia un formato cada vez más abierto y colaborativo entre instituciones, agentes, creadores y público en general.

A lo largo de las últimas ediciones se han fomentado investigaciones artísticas, tecnológicas y científicas, destacando los aspectos más universales de estas correspondencias, a través de una cuidada selección de propuestas realizada mediante convocatoria pública con un jurado experto. Esta selección anual de artistas y sus proyectos (investigadores, egresados y estudiantes de distintos ciclos, así como profesionales sin relación directa con la Universidad de Granada) forma parte de una extensa red de colaboración en la que se suman esfuerzos logísticos, materiales y humanos para impulsar la investigación y experimentación en arte.

El conjunto de personalidades y talentos de las personas implicadas en FACBA queda reflejado en el compromiso anual de contribuir con ilusión e interés compartidos en el ámbito ciudadano. Totalmente conscientes del enorme esfuerzo que esto supone, os agradecemos un año más vuestro empeño y vuestra lucha por mantener viva y activa la cultura en Granada.

Cada edición del festival está enmarcada por un lema que, a modo de eje temático, direcciona las producciones, las investigaciones, el sentido de las relaciones y el complejo programa de acciones coordinadas y actividades conjuntas entre distintas áreas de conocimiento, artistas, investigadores y agentes culturales, públicos y privados, en Granada. En esta edición el lema «*Mutatis mutandis*; cambio al azar» inspira una amplia red conceptual de acciones y de reflexiones acerca del cambio, de los procesos de transformación, de la contingente evolución del tiempo y de la vida contemporánea y de sus derivaciones incontroladas. Os invitamos a participar de estos desarrollos a través de la programación del seminario teórico en formato sonoro La Variación Infinita, del programa de encuentros entre investigadores y artistas Encuentros FACBA 21, de los variados contenidos alojados en la web del festival (www.facba.info), así como de los talleres de producción FACBA 21 y del programa expositivo que se celebrará de marzo a julio.

El Equipo Decanal de la Facultad de Bellas Artes apuesta por el carácter mestizo y entrecruzado de la creación y de la investigación artística, por el nutritivo diálogo y el espíritu reflexivo que esta característica genera y que son imprescindibles en la sociedad actual y sus emergencias. Por eso, el Festival FACBA potencia la indagación artística como vía de acción cultural que transfiere conocimiento a la sociedad y acerca a las personas.

Equipo Decanal
Facultad de Bellas Artes
Universidad de Granada



Marisa Mancilla Abril
Regina Pérez Castillo
Rosario Velasco Aranda

Equipo Comisarial FACBA 21

Mutatis mutandis; cambio al azar

La mayoría de las polillas del abedul en Gran Bretaña, hoy día, son negras, mientras solo unas pocas son claras. No siempre fue así. La polilla de color claro era mayoritaria antes de que las fábricas inundaran las ciudades británicas a principios del siglo XIX.

Las mariposas de color claro se mimetizaban perfectamente con el color de los líquenes que habitaban en los árboles ingleses, ocultándose eficazmente de sus depredadores. Durante las primeras décadas de la Revolución Industrial en Inglaterra, los campos entre Londres y Manchester se cubrieron de hollín debido a que las nuevas fábricas quemaban hulla. Muchos de los líquenes murieron por las emisiones de dióxido de azufre y los árboles se volvieron oscuros. Esto produjo un aumento de la depredación de las aves sobre la polilla clara, ya que esta no podía camuflarse en un ecosistema ennegrecido y contaminado. Sus cuerpos contrastaban drásticamente con el color oscuro de la corteza. En cambio, la polilla de alelo oscuro, que hasta entonces había representado un 0.01 % de la población total, sí conseguía camuflarse en estos árboles ennegrecidos. A mediados del siglo XIX, la cantidad de polillas oscuras había aumentado de manera notable; y en 1895, el porcentaje de estas en Mánchester era de un 98 %, un cambio drástico (de casi el 100 %) de la frecuencia original. Este efecto de la industrialización sobre el color del cuerpo llevó a que se acuñara el término *melanismo industrial*.

Durante décadas, los científicos creyeron que el repentino cambio de la polilla se debía a la evolución por selección natural, pero el verdadero culpable del cambio ha sido descubierto en los últimos años: un *transposón*, una secuencia de ADN que puede moverse de manera autosuficiente a diferentes partes del genoma, también conocido como *gen saltarín*. En la polilla, este transposón insertó un segmento grande de la secuencia de su ADN en un gen llamado córtex. En 1920, el zoólogo inglés Heslop Harrison ya había insinuado la posibilidad de una *mutación* (1) cuando explicó que dicha alteración podría haber sido provocada por las sales de plomo y manganeso que estaban presentes en las partículas del aire. Las larvas comieron las hojas que habían incorporado estas sales y la melanina

apareció posteriormente. El origen de esta hipótesis presenta evidentes tintes lamarckianos. Es importante anotar el contexto histórico.

La polución industrial habría provocado que la *Biston betularia*, hasta entonces de color claro, desarrollara nuevos mecanismos de adaptación al ambiente y de camuflaje contra sus depredadores. La presencia de esos mutágenos, quizá aquellos descritos por Heslop Harrison, habrían provocado la alteración en las polillas y, por consiguiente, otra anomalía igualmente potente en su entorno.

La observación resulta fundamental en este proceso. Hicieron falta décadas y la cuidada atención de numerosos científicos para determinar que el cambio del color de la polilla se debía a una mutación genética.

Los estudios científicos nos permiten convertir un hecho, que en principio parece aislado e irrelevante, en una norma o constante. Esto es, la observación genera consciencia; y la consciencia, conocimiento; y, aunque en la teoría actual la comunidad científica se debate entre diferentes posturas (la teoría sintética —contraria al saltacionismo—, el lamarckismo, la ortogénesis o el equilibrio puntuado, entre otros), el consenso científico, en general, las considera disconformidades o sencillamente nuevas ideas sobre aspectos específicos, meros desacuerdos que señalan claramente zonas de fricción o brechas de actividad permanente en torno a la observación sensible del cambio; el verdadero laboratorio no solo de la teoría actual.

Será precisamente la existencia de *mutantes*, de ejemplares *outsiders*, de inadaptados que no encajan en los procesos de normalización científica, la sintomatología inequívoca de lo incontrolable del proceso. Son anomalías en las que las connivencias con las circunstancias y el azar son evidentes y que tienen la capacidad, como en el caso de la polilla, de desencadenar una sucesión de alteraciones en los individuos y el entorno. Será precisamente en las posibilidades que generan estos procesos de diversificación, en la capacidad de metamorfosis e hibridación que contiene toda mutación,

[1] Del lat. *mutatio*, -*onis*. 1. f. Acción y efecto de mudar o mudarse. 2. f. Destemple de la estación en determinado tiempo del año, que se padece sensiblemente en algunos países. 3. f. *Biol.* Alteración en la secuencia del ADN de un organismo, que se transmite

por herencia. 4. f. *Biol.* Fenotipo producido por mutación. 5. f. *Fon.* Cambio fonético en que se produce un salto, sin las etapas intermedias. 6. f. *Teatro*. Cambio de escena que se realiza variando el telón y los bastidores. (Real Academia Española, 2020).

unida a la indeterminación, incluso al desafío que anuncia sobre lo establecido, donde resida su extrañeza y, sobre todo, su enorme atractivo.

Extrapolando el proceso al arte y a la cultura, las mutaciones indican ruptura de límites, al producirse en los intersticios de las organizaciones, las estructuras y los mismos procesos de comunicación; es decir, en las zonas de esfuerzo liminales que poseen la capacidad de desestabilizar un sistema.

Estos espacios y, sobre todo, los modos en que se gestan los cambios en ellos nos interesan, precisamente por anunciar un inmenso potencial de pensamiento y de renovación radical debido a las posibilidades que encierran y a lo imprevisible de sus resultados, siempre necesitados de constante observación. Nos invitan a investigar, desde puntos de vista entrelazados, las consecuencias de sus manifestaciones en un proceso de cruce que trasciende de los individuos al entorno y que consigue alterar las condiciones políticas, sociales y ecológicas de este.

Esta observación consciente en relación al cambio no es contemporánea, es una constante a lo largo de la historia plagada de ejemplos y anécdotas. Resultan especialmente singulares las referidas al *I Ching* o *Libro de las mutaciones*. Este, uno de los textos más antiguos que conserva la humanidad (data de 1200 a. C.), ha servido ancestralmente como oráculo, pero también como libro sapiencial, filosófico y moral. La única constante que sostiene esta obra es la consciencia de la mutación, es decir, lo único invariable. El mundo está en perpetuo cambio y esta complejidad tan absoluta genera una cantidad infinita de posibilidades.

Implícita en el *Libro de las mutaciones* nos llega la idea de que todo lo que hacemos —y también lo que no hacemos— conlleva un cambio en el universo.

Cada predicción oracular que el *I Ching* ofrece a quien lo consulta está compuesta por un signo hexagramático que evoluciona, mostrándole un panorama metafórico que recrea su situación actual, así como el devenir de esta. Aunque pueda parecer una especie de bola mágica, el *I Ching* no persigue predecir ese futuro incierto, sino hacer reflexionar a quien pregunta sobre los posibles cambios a los que se enfrenta, es decir, predisponerlo favorablemente para la transformación, para la mutación.

De nuevo, la observación consciente resulta fundamental en la comprensión del proceso de cambio, pues esta dará pie a la consciencia lúcida y esa comprensión superior será la idónea para afrontar las mudanzas.

Son numerosas las inspiraciones surgidas del sistema desarrollado en *El libro de las mutaciones*, desde el paralelismo con el código binario que utilizan los ordenadores, cuyo precursor, Leibniz, obtuvo la idea a partir del *I Ching*, o el ADN, cuyas estructuras y combinatoria relacionaba el biólogo molecular Martin Schönberguer en un polémico trabajo titulado *El I Ching y el código genético* y que, a pesar de la controversia desatada en el momento, sería ratificado por la epigenética actual.

La tendencia que se intuye en estos procesos, el constante paso de un estado actual a otros posibles, saca a la vista las infinitas posibilidades del cambio. La presencia de un desencadenante, que llamaremos *mutágeno* (2), no solo es precursora de estas posibilidades, sino también la señal que indica el camino con menos obstáculos, la ruta de menor resistencia para que se produzcan y para comprenderlas.

La presencia de individuos mutantes, consecuencia final, visible, ideológica, biológica, etc., del proceso de mutación, implica que el tránsito se ha completado, que el trayecto de menor resistencia ha sido aprovechado y que, como resultante del empeño, se ha conseguido fluir y adaptarse de un estado a otro nuevo.

La existencia de mutaciones no solo indica las incontables posibilidades del cambio, también pone de manifiesto algo tan importante en nuestro entorno artístico como son las divergencias y las sincronicidades (3).

(2) Mutágeno (latín, «origen del cambio») adj. biol. [Agente capaz de alterar a un organismo y de incrementar la frecuencia de mutaciones]. Un detonante, activador, potenciador o acelerador del cambio por encima del nivel natural. (Wikipedia, 2020).

(3) Concepto formulado por Carl Gustav Jung para aludir a «la simultaneidad de dos sucesos vinculados por el sentido, pero de manera acausal» (2003, p. 32). Siguiendo nuestra argumentación, los pensamientos (impulsos, intenciones, intereses) mueven a la acción (movimiento, cambio), y esta, al encuentro de nuevos significados.

Si antes estábamos atentos a las consecuencias de las mutaciones (observación *a posteriori*, como en el caso de la polilla), la mera presencia de mutantes, incluso de sus precursores iniciales, los mutágenos, funcionaría como baliza indicadora de fisuras activas. Quizá en este movido horizonte de trabajo y posibilidad, sería prometedor comportarnos como rastreadores, observar estos puntos calientes donde los cambios se están activando para, ¿por qué no?, especular, inferir y sugerir mutaciones.

Las alteraciones tienen sentido solo para quienes las observan buscando explicaciones. *Panta rei* (en griego clásico, πάντα ῥεῖ, «todo fluye») es el concepto que dejó formulado Heráclito: todo está en cambio continuamente. Nos corresponde aprovecharlo.

Dan Cameron (2016), en el texto comisarial para la 13.^a Bienal de Cuenca, proponía como concepto temático la *impermanencia*, uno de los ejes centrales del budismo:

Toda existencia, sin excepción, está sujeta al cambio, y esta transitoriedad es cada vez más una característica de la vida y del arte que tenemos hoy en día, un arte cuyo valor reside menos en mantenerse intacto cien o mil años, que en su habilidad para conectarnos en el momento presente y fugaz de nuestro intercambio con el mismo.

La presencia de mutantes es deseable tanto como beneficioso sea su efecto fundador, y aunque las nuevas líneas de tensión que surjan puedan aumentar y ramificarse enormemente, de los genes primigenios (ahora portados por todos sus adeptos) derivará una mayor o menor flexibilidad y fluidez en las modificaciones que puedan trascender al entorno.

No tengas forma ni figura, como el agua. Si pones agua en una taza, se convierte en la taza. Si pones agua en una botella, se convierte en la botella; si la pones en una tetera, se convierte en la tetera. El agua puede fluir o puede golpear. Sé agua, amigo mío. (Lee, 1971)

Los acontecimientos, incluso la implicación del azar que pudo afectar a los primeros cambios, tendrán una influencia importante en la composición de la escena general futura. Las nuevas formas podrán ser muy diferentes a las anteriores, parecer inapropiadas, inadaptables, pero es innegable su importancia en el proceso de aparición de nuevas realidades, nuevas performatividades e interacciones que darán paso a nuevas políticas y modos de hacer y entender el arte. En sentido holístico, lo deseable ya no es la ruptura con lo anterior (la obsolescencia en esto no es relevante) o la propia mutación en sí misma, sino la continua permanencia del cambio.

Desde el lema «*Mutatis mutandis*; cambio al azar», se busca dar visibilidad a los acontecimientos del cambio y a nuestra relación con dicho cambio desde cualquier área de conocimiento. Esta relación se plantea también desde la no acción, la no actuación, dejándonos armonizar —como dice el libro del taoísmo (4) de Lao-Tse, *Tao Te Ching*— con el fluir del cosmos y la naturaleza, donde la capacidad de permitir la adaptación y el cambio significa la ausencia de apego a las certezas, los equilibrios y los valores socialmente establecidos y, con ello, la aceptación de la transformación activa en nuestras vidas desde el aprendizaje que nos ofrece la espera y la observación consciente, pues lo único permanente es el cambio. Las mutaciones llaman a las mutaciones.

(4) I. m. Doctrina religiosa y filosófica fundada en China por Lao-Tse en el siglo VI a. C. (Real Academia Española, 2020).

Referencias

Cameron, D. (2016). *Impermanencia. La mutación del arte en una sociedad materialista*. Universes in Universe. <https://universes.art/es/bienal-de-cuenca/2016/concept>

Jung, C. G. (2003). *La dinámica de lo inconsciente* (R. Fernández de Maruri, Trad.). Trotta.

Glez, M. (2020, 2 de abril). El texto de las mutaciones genéticas. *El País*. <https://elpais.com/ciencia/2020-04-02/el-texto-de-las-mutaciones-geneticas.html>

Lee, B. (1971). The lost interview [Entrevista en TV]. *The Pierre Berton Show*. <https://www.youtube.com/watch?v=MyQ8YzgqVdY>

Real Academia Española. (2020). Mutación. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado 20 abril 2021, de <https://dle.rae.es/mutaci%C3%B3n?m=form>

Real Academia Española. (2020). Taoísmo. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado 20 abril 2021, de <https://dle.rae.es/tao%C3%ADsmo?m=form>

Wilhelm, R. (2004). *I Ching: el libro de las mutaciones*. Edhasa.



Gloria Martín

(Sevilla, 1980)

Le interesa todo aquello que tiene que ver con el objeto artístico y el marco contextual, situacional e institucional de la obra de arte. Por ello, su trabajo pictórico parte del universo museístico y la sacralización del objeto artístico como vestigio contemporáneo, y reflexiona sobre su significado, su historia y su modo de contextualización.

A menudo, su pintura ofrece una visión metalingüística que recurre al propio arte para adentrarse en sus lugares de intimidad (la parte de atrás de las salas, almacenajes, depósitos, momentos de montajes..., en definitiva, aquello que no siempre se ve). Asimismo, su trabajo cuestiona los límites de la representación y reflexiona sobre los asuntos que conciernen al lenguaje de la propia pintura y sus procesos.

Propuesta para una Colección Temporal

Los *musealia*, es decir, los objetos de museo o testimonios materiales *verdaderos*, han sido considerados elementos estéticos dispuestos para ser contemplados por los visitantes; pero su significado, en la mayoría de las ocasiones, se ve afectado por el contexto museográfico, un contexto cambiante que depende de las características sociopolíticas y culturales. Las piezas que configuran la colección de un museo se inscriben, por tanto, dentro de un proyecto de conocimiento ambicioso que está en constante revisión. Pero, más allá del contexto referido al *espíritu de los tiempos*, existe un contexto material que también influye en la lectura del objeto y que, evidentemente, mantiene una estrecha relación con cuestiones espacio temporales.

Propuesta para una Colección Temporal es el nuevo proyecto de la artista sevillana Gloria Martín Montaña para FACBA 21. En este propone un diálogo entre su propia obra y las diversas piezas de las colecciones patrimoniales de la Universidad de Granada. La muestra plantea un discurso pictórico articulado por tres conceptos recurrentes en su trabajo: el *tesoro*, el *almacén* y la *copia*, tres referentes que nos sitúan en el ámbito patrimonial y en su valor simbólico como medio de representación colectiva.

El primero de estos términos describe el conjunto de piezas que configuran un bien de valor artístico, por ejemplo, el tesoro de El Carambolo, que la artista ha tenido la oportunidad de diseccionar en varias ocasiones. Pero este concepto también hace alusión al cúmulo de bienes artísticos que representan a una nación. En este caso, el tesoro nacional está muy relacionado con las circunstancias histórico-contextuales, como decíamos anteriormente, que nos sitúan en escenarios tan interesantes como el traslado de las obras de arte españolas tras el estallido de la Guerra Civil en 1936.

El segundo concepto, el almacén, es un tema habitual en la obra de Martín Montaña, quien se ha dedicado a indagar, precisamente, en los continentes materiales que añaden significado al objeto expositivo y que consiguen sacra-

lizarlo como vestigio histórico. La artista reflexiona sobre la actividad artística y su exhibición (la escultura, la pintura y el dibujo) a través de su práctica pictórica, lo que nos sitúa en un escenario de *meta-arte*.

En sus pinturas, Martín Montaña nos muestra las herramientas cotidianas de la artista contemporánea, lapiceros llenos de pinceles de distinto grosor o paletas manchadas de pintura, pero también escenarios que nos son familiares a las *gentes del arte* y que nos hablan de la necesidad de conservar la memoria objetual, de contenerla y catalogarla, pequeños almacenes con lienzos apilados en distintos niveles o estructuras metálicas de andamio. Como se puede observar, la artista siempre nos sitúa en espacios ocultos o íntimos: el estudio de la pintora, santuario creativo, lugar de tribulaciones y disfrute; o el *backstage* del museo, al que tan solo tiene acceso personal restringido, permitiéndonos ver aquello que, generalmente, se esconde. Y en ese juego de hacer visible lo invisible, de convertir en protagonista aquello que nunca lo fue, nos situamos.

La reflexión sobre la copia tampoco es ajena a su trabajo. ¿Qué valor tiene para la sociedad la copia de un objeto artístico que posibilita, por ejemplo, la conservación del original? Si nos remitimos nuevamente al tesoro de El Carambolo, nos sorprenderá saber que las piezas originales han sido expuestas en contadas ocasiones. La copia supone un ámbito problemático y contradictorio en el que confluyen la necesidad de proteger nuestro patrimonio con la *no veracidad* del objeto. Generalmente se trata de una realidad denostada, por considerarse de segunda clase y sin un verdadero valor artístico.

En el proyecto de Gloria Martín Montaña para FACBA 21 se trenzan estas realidades, abriendo las puertas a infinitas reflexiones sobre la necesidad humana de construir un patrimonio colectivo. Desde sus pinturas contextuales y silenciosas nos sitúa ante la coherencia/incoherencia de los parámetros de construcción de este.



Fig. 1. *Voz Hueca*, Gloria Martín, 2011.
Fotografía intervenida. Cortesía de la artista.



Fig. 2. *TESORO*, Gloria Martín, 2017. Óleo sobre lienzo, 357 × 195 cm. Cortesía de la artista.



Detonantes: El mutágeno es un agente de cambio que provoca la mutación. ¿Qué posibles mutágenos han participado en tu proceso creativo?

Gloria Martín: La propia invitación a FACBA ha supuesto un mutágeno. La proposición de reflexionar sobre mi trabajo y la búsqueda de posibles relaciones con las colecciones patrimoniales de la Universidad de Granada, que se completa con la experiencia del taller Musealia, el hecho de prepararlo, de enfocararlo, de hacer una revisión de mi trabajo, de visitar a mis referentes, pero, sobre todo, el contacto con los participantes y compartir con ellos mis experiencias, podría considerarse un elemento catalizador o mutágeno.

¿Qué metodología de trabajo has seguido para desarrollar tu proyecto?

G. M.: El proyecto surge a consecuencia de la revisión de proyectos anteriores desde una perspectiva artística pero, a la vez, curatorial, por lo que, de alguna manera, me posiciona en una situación de autocomisariado. Esta labor, entorpecida sin duda por la situación de pandemia en la que nos encontramos, se ha centrado en la búsqueda de posibles conexiones y tangencias con las piezas de las colecciones de la Universidad y con la historia del edificio del Rectorado (Hospital Real), concretamente con la capilla donde se encuentra la sala de exposición. Decidí trabajar no con una colección en concreto, sino con piezas sueltas de diversa procedencia, que en el espacio expositivo funcionaran como objetos encontrados, *object trouvés* dialogando con la pintura y generando una nueva narrativa.

Entendemos que los referentes en torno al proceso de creación artística son variados, discontinuos, holísticos..., ¿podrías generar una constelación con tus referentes?

G. M.: La mayor parte de mis referentes son artísticos, bien de la práctica del arte, bien de la historia del arte, y a lo largo de mi trayectoria han ido entrando y saliendo de mi particular lista. Pictóricamente son muy de Zurrabán, también de Magritte, Carmen Laffón, Pedro de Campaña, Soledad Sevilla, Léon Spilliaert..., y en este proyecto han sido fundamentales *Le Musée Imaginaire* de Malraux o el *Atlas Mnemosyne* de Aby Barbourg, *Le Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* de Marcel Broothaers, Duchamp, Antoni Muntadas, Sophie Calle, Pedro G. Romero, Francesc Torres...

¿Cuáles han sido los resultados obtenidos en tu investigación?

G. M.: Este proyecto supone un paso más en mi investigación personal: el hecho de cuestionar, en el contexto del taller y de forma colectiva, la idea de museo y de colección como obra de arte —conceptos en los que vengo trabajando desde hace un tiempo— me ha dado la oportunidad de analizarlos y recorrer las distintas posibilidades plásticas que la idea nos ofrece desde otra perspectiva.

¿Podrías identificar aquellas ideas que no han prosperado, descartes, elementos inútiles, errores, etc., en tu proyecto?

G. M.: Durante estos meses, por mi libreta han pasado ideas dispares, como, por ejemplo, centrar mi propuesta en el concepto de copia, investigando en las posibles réplicas y copias que pudiera conservar la Universidad; o plantear el proyecto desde la investigación de los vestigios de la propia sala de exposición, incluyendo los restos de una anterior pintura mural como parte de la exposición, o aludir plásticamente al antiguo retablo que había sido concebido en su origen para este espacio (sala de la capilla del Hospital Real) y que actualmente se encuentra en otras dependencias del edificio. Por otro lado, es muy probable que algunas de las ideas que en este momento tengo claras pasen a ser descartes en el momento de llevarlas a la sala y quizás se materialicen en proyectos futuros, abiertas a la intervención del factor mutágeno.



Fig. 3. *TESORO*, Estudio visual sobre tesoro, Gloria Martín, 2016.



Fig. 4. *ALMACEN*. Depósito Museo del Prado, 1939. Archivo Junta del Tesoro Artístico, IPCE, Ministerio de Cultura y Deporte.



Fig. 5. *COPIAS REPRODUCIONES*, Atelier de Moulage, Museo Real de Arte e Historia de Bélgica, Bruselas, Gloria Martín, 2014.



Fig. 6. Una de las sesiones virtuales del taller #MUSEALIA, Esther Sierra, 2021.



Fig. 7. *Musée*, Gloria Martín, 2020. Óleo sobre papel. 15 × 21 cm. Cortesía de la artista.



Fito Conesa

(Cartagena, 1980)

Siempre necesito situarme, ubicarme y casi diría que *geografizarme*, solo por el hecho de saber dónde estoy y dónde quiero evitar llegar... Esa es la premisa de la que parten mis propuestas, entre el urbanismo y el psico de andar por casa, siendo consciente de que pasar el borde está más relacionado con el uso preventivo de pastillas que con transgredir la zona 2 de mi T-10 del metro.

Obsesionado con la comunicación, con lo desconcertante de las segundas lecturas y lo sobreentendido, me basto con un par de paréntesis y dos acentos divergentes para tricotar un nuevo lenguaje.

El idioma del planeta en el que Duchamp jugaba a ser Rose Sélavy y Yasumasa Morimura, la hermana bastarda de Cindy Sherman.

Me interesa más hacer de una sonrisa un *event(o)* y de una mirada desafiante un discurso cinematográfico que pasar horas pensando en balde y generando discursos cuya finalidad simpatiza con el hacinar, apilar o apelotonar.

Aún recuerdo el día en el que, tras un movimiento brusco de vértebras, algo sonó a metálico, me asusté y, sin pensarlo, clavé los ojos en los de mi madre buscando alguna explicación a tal acontecimiento, dando por hecho que confeccionamos con el mismo patrón, pero por entonces aún era un monólogo, un ruido escondido.

Hay mil maneras de generar política y mil formas de detonar una bomba..., en ocasiones basta con un gesto *micro* para activar el mecanismo primario que nos pone en alerta.

Pedernal. La zambra de los guijarros

Hace unos años el artista Jordi Mitja creaba una gigantesca roca inflable como símbolo de la primera piedra del Canódromo, un centro de arte barcelonés con su propio *biopic* hollywoodiense. La piedra de Mitja era un inicio, un posible comienzo, un ritual ya cotidiano que pretendía activar la maquinaria que construye y pone a caminar las cosas.

Hace unos años doña Consuelo, mi tutora de gran parte de EGB, nos aseguraba que, dentro del medio natural en el que vivíamos y con el que debíamos coexistir durante toda nuestra vida, existían los seres vivos y los inertes. Las piedras, para doña Consuelo, estaban muertas.

El acto mágico que planteaba Mitja sobredimensionando el objeto piedra me hizo pensar en algo que, si bien partía de una piedra, empezó a cuestionar toda la lógica de mi educación básica. Si las piedras están muertas o, lo que es lo mismo, son inmortales, no deberían verse afectadas por el paso del tiempo, y si a esto le adherimos mis aleatorios conocimientos de lógica, llegaremos a una incuestionable conclusión: las piedras no están muertas.

Pedernal. La zambra de los guijarros crea una instalación sonora que vincula la Litoteca de la Universidad de Granada y el Centro José Guerrero. Construye un display expositivo en el *hall* del Centro José Guerrero, que funciona para el visitante como un paisaje, un jardín, una naturaleza construida a partir de guijarros del propio archivo de la litoteca.

Este ecosistema pétreo es el escenario de una intervención sonora pensada para ser escuchada desde el dispositivo móvil de cada visitante. Es decir, el paisaje de cantos se activa con una capa sonora creando una experiencia individual de recorrido a partir del sonido, a partir, más concretamente, de la escucha de una obra musical, a través del canto, a través de la voz de Lourdes Gálvez del Postigo, a través de una zambra. En esta zambra, la letra actúa como elemento diferenciador del resto de composiciones del mismo corte.

Pedernal es en sí una reivindicación del papel de las piedras como testigo presente de la historia de la humanidad, un lamento y un echar en cara la pasividad del ser humano ante la debacle climática y planetaria.

Breve historia de una piedra. [La audioguía como una obra más de una exposición]

Si bien lo sonoro siempre ha estado vinculado a la propia experiencia expositiva, esta capa siempre ha aparecido ubicada en la gran mampara que es, en sí, el concepto *audioguía*.

Una audioguía, por defecto, apoya, camina o se desarrolla en paralelo a la narrativa de la propia exposición a la que se aproxima y, evidentemente, en las maneras de hacer y dentro de las políticas del propio museo o centro de arte que la acoge.

Las obras resultantes de este taller proponen un recorrido sonoro desde su capacidad crítica y como herramienta que facilita la adhesión de las narrativas no hegemónicas, es decir, de aquellos acontecimientos o experiencias que no se recogen en el discurso consensuado como oficial.

Lo sonoro vinculado al espacio, en este caso el taller y a la exposición colectiva resultante, se desarrolla en la propia Facultad de Bellas Artes como escenario. La experiencia facilita ampliar lo sinestésico, lo anecdótico y la historia colectiva no narrada.



Fig. 2. *Pedernal. La zambra de los guijarros*, Fito Conesa, 2021. Centro José Guerrero. Cortesía del artista.



Fig. 3. *Pedernal. La zambra de los guijarros*, Fito Conesa, 2021. Centro José Guerrero. Cortesía del artista.

¿Qué metodología de trabajo has seguido para desarrollar tu proyecto?

Fito Conesa: De manera fluida cuando me adentro en algún tipo de proceso creativo o proyecto, voy dibujando casi a tiempo real la metodología. Mi metodología es en sí la búsqueda de algún tipo de estructura. Voy dibujando y creando puentes entre ideas, personas, lugares y objetos.

Lo que sí que tengo presente como una declaración de intenciones es intentar expandir las cosas, que la sinestesia, lo invisible pero cuantificable en lo emocional, sea el centro de los proyectos y la partitura o coreografía que los guía.

Entendemos que los referentes en torno al proceso de creación artística son variados, discontinuos, holísticos..., ¿podrías generar una constelación con tus referentes?

F. C.: Responderé a modo de historia. Comencé escuchando obsesivamente a Manolo Caracol. Descarté por completo mi obsesión con Olivier Messaien para canturrear a Holly Herndon. Cuando ya comenzaba a dibujar algún tipo de camino o sendero, se cruzaron Haraway, Morton y Rocío Márquez, acabando en una sesión sin concesión al aire de la filmografía de Sergei Parajanov, porque Siddharth Signh insistió.

Mientras tanto, María Arnal apareció, y las dos comenzamos una relación secreta con un órgano, un órgano mudo, que no sonaba desde los 60.

Reescuché Plantasia, y también descarté la posibilidad que abría, por artificiosa e incapaz de ser inclusiva con la realidad floral. Alberto Soler me acompañó en un aleatorio proceso de selección de sillares, vislumbrando los matices. Conocí mentes maravillosas que me hicieron recordar aquello que un día me impulsó a estudiar Bellas Artes: otra vez John Cage, otra vez Daphne Oram y sus aliadas, y otra vez pedir ayuda a Alba Rihe.

Por último, Gómez de la Serna y Mery Cuesta me hicieron reafirmarme

en la idea de que lo absurdo hace florecer los grandes temas: las piedras no están muertas.

¿Cuáles han sido los resultados obtenidos en tu investigación?

F. C.: Hablaría de experiencias, de aprendizajes asincopados o en velocidad múltiple.

Mis días en el taller Breve Historia de una Piedra, que se impartió en la Facultad de Bellas Artes, fueron una excusa para abordar el miedo escénico o el mutismo selectivo que tenemos ante lo sonoro. Ha sido una experiencia que, sin duda, expande y estalla muchos prejuicios y que me ha devuelto cierta ilusión de horizonte.

Compartir con artistas, participar de sus procesos y proponer desde los tuyos constituyen, seguramente, dentro de eso que denominamos lo común, uno de los desarrollos que más reverbera.

Por otra parte, poder visitar la Litoteca de la Universidad de Granada y conocer a Antonio Azor y la manera en la que se relaciona con los gujarros han hecho que mi aproximación a las piedras se haya visto alterada. Más allá de lo anecdótico del brillo de algunos minerales y cristales en la roca, más allá de los *nombres humanorreferenciales*, mi estancia en Granada, atravesada por un periodo sísmico histórico, ha convertido al universo en un enjambre pétreo que, de alguna manera, nos acoge.

¿Podrías identificar aquellas ideas que no han prosperado, descartes, elementos inútiles, errores, etc., en tu proyecto?

F. C.: Sin ser una eminencia en geología, estos meses sí que he aprendido algo fundamental y que he decidido encarnar: la escoria, fruto del desecho del mineral, más que ser mero escombros es, en sí, como el propio escombros, recuerdo y reminiscencia de lo otro. No ha habido nada que no haya prosperado o que no se haya visto alterado, derivando a otra cosa. Los errores son mera bifurcación.

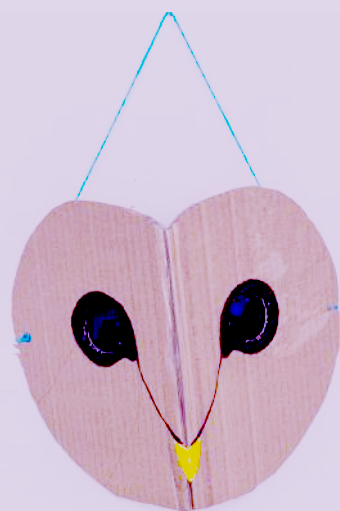


Fig. 3. Las piedras de Pedernal. *La zambra de los guijarros* y *Breve historia de una piedra*, Fito Conesa, 2021. Cortesía del artista.



Fig. 4. Las piedras de *Pedernal. La zambra de los guijarros y Breve historia de una piedra*, Fito Conesa, 2021. Cortesía del artista.





Antonio R. Montesinos

(Ronda, 1979)

Es artista, investigador y comisario. Trabaja a partir del análisis, la producción y el registro de los espacios que construyen nuestra experiencia cotidiana, intentando comprender cómo esta se desarrolla en un entorno híbrido: entre lo real y lo ficticio, entre lo urbano y lo natural, entre lo físico y lo digital. Su interés se centra especialmente en el enfrentamiento entre diferentes modelos emergentes (*bottom-up*) y las estructuras de control jerárquico (*top-down*). Este interés, por extensión, le hace abordar temáticas como el urbanismo, el bricolaje, la ficción o el impulso utópico. Su trabajo utiliza distintos medios, como el dibujo, la fotografía, los objetos encontrados, la instalación o los medios digitales, así como procedimientos heredados de la sociología y el diseño de la información: archivos, diagramas, maquetas, infografías, cartografías o encuestas. La utilización de materiales pobres, el uso de tecnología *low-fi* y de procedimientos cercanos al *DIY* son constantes en la elaboración de sus obras. La línea de trabajo que se pretende explorar en FACBA tiene que ver con la utopía entendida como ejercicio de especulación y como posible forma de crear imaginarios de futuro frente a la actual situación de colapso climático.

Quimera

La palabra *quimera* [1] tiene un doble significado. Por un lado, se refiere a un ser híbrido de la mitología clásica con cabeza de león, vientre de cabra y cola de dragón. Una segunda acepción sería: «Aquello que se propone a la imaginación como posible o verdadero, no siéndolo» (Real Academia Española, 2020). Este proyecto pretende trabajar a partir de algunas propuestas que Donna Haraway lanza en *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chthuluceno* (2019), libro en que plantea utilizar la fabulación especulativa para crear mitos de reparación ante los estragos del Antropoceno/Capitaloceno. Para ello propone la figura del Chthuluceno, una época de reparación y colaboración interespecie que va más allá de la utopía tecnológica o la distopía de la extinción. Propone además la utilización de la sigla inglesa SF —que significa, a la vez, figuras de cuerdas, hechos científicos, ciencia ficción, feminismo especulativo, fabulación especulativa y hasta ahora—. Podríamos considerar la SF como una forma de *hiperstición*, es decir, como una construcción narrativa —un mito— que se retroalimenta hasta convertirse en realidad.

Partiendo de esta base teórica, se pretende aprovechar que el Centro Cultural Gran Capitán es un espacio de origen sacro para escenificar un mito o un culto basado en la colaboración interespecie. Para ello se propone utilizar una serie de máscaras que representen diferentes animales en peligro de extinción, especulando con posibles colaboraciones, mutaciones e hibridaciones entre humano y no humano. La materialización de estas fabulaciones en forma de máscara nos invitará a realizar un ejercicio de empatía con lo no humano, permitiendo —quizás— que esta ficción se convierta en realidad.

La construcción de las máscaras se realizará utilizando materiales reciclados, siguiendo la metodología de proyectos anteriores, como Inopias, una serie de instalaciones en las que utilizo la construcción de maquetas para acercar la idea de utopía moderna a la de ficción posible.

[1] Real Academia Española. (2020). Quimera. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado 21 abril 2021, de <https://dle.rae.es/quimera?m=form>



Fig. 1. *Bubo bubo* / Búho real. Amenazada de extinción. Juan Enrique Gómez, 2021. *Waste Magazine*. <https://wastemagazine.es/>



Fig. 2. *Alcedo atthis* / Martín pescador. Casi amenazada. Juan Enrique Gómez, 2021. *Waste Magazine*. <https://wastemagazine.es/>



Fig. 3. *Artemisia granatensis* / Manzanilla Real. En peligro crítico de extinción. Juan Enrique Gómez, 2021. *Waste Magazine*. <https://wastemagazine.es/>



Fig. 4. *Galerida theklae* / Cogujada montesina. De interés especial. Juan Enrique Gómez, 2021. *Waste Magazine*. <https://wastemagazine.es/>



Fig. 5. *Pyrrhocorax pyrrhocorax* / Chova piquirroja. Casi amenazada. Ross Elliott, 2021. Wikipedia. www.commonswikimedia.org



Fig. 6. *Parnassius apollo nevadensis* / Mariposa Apolo de Sierra Nevada. Vulnerable a la extinción. Juan Enrique Gómez, 2021. *Waste Magazine*. <https://wastemagazine.es/>



Fig. 7. *Miniopterus schreibersii* / Murciélago de cueva. Casi amenazado. Wikipedia. www.commonswikimedia.org



Fig. 8. *Chamaeleo chamaeleon* / Camaleón. Casi amenazada. De riesgo Menor (Andalucía). Juan Enrique Gómez, 2021. *Waste Magazine*. <https://wastemagazine.es/>



Fig. 9. *Erodium cazorlanum* / alfileres de Cazorla. Vulnerable a la extinción. Juan Enrique Gómez, 2021. *Waste Magazine*. <https://wastemagazine.es/>



Fig. 10. *Salamandra salamandra* / Salamandra. Vulnerable (extinta en Granada). Wikipedia. www.commonswikimedia.org



Fig. 11. *Strix aluco* / Cárabo común. Casi amenazada. Juan Enrique Gómez, 2021. *Waste Magazine*. <https://wastemagazine.es/>



Fig. 12. *Narcissus nevadensis* / Narciso de Sierra Nevada en peligro de extinción. Juan Enrique Gómez, 2021. *Waste Magazine*. <https://wastemagazine.es/>



Fig. 13. *Mariposa Mask*, Guerrero, México, James Clifford, 1990. Museo de Antropología de la UBC, Vancouver. Haraway (2019).

Detonantes: El mutágeno es un agente de cambio que provoca la mutación.
¿Qué posibles mutágenos han participado en tu proceso creativo?

Antonio R. Montesinos: El pensamiento de Donna Haraway hace constantes referencias a procesos colectivos de creación; para ellos emplea diferentes figuras, como el pensamiento tentacular o la figuras de cuerdas, y menciona ciertos animales, como la araña Pimoya cthulhu. Todas estas figuras hablan sobre dejarse afectar, sobre aceptar que estamos insertos en una maraña de elementos que nos afectan —y a los que afectamos— continuamente. Entendemos dentro de esta red de relaciones nos hace comprender que muchos elementos actúan sobre nosotros como mutágenos. Podemos también entender así un proyecto: como un ensamblaje de influencias en perpetua mutación. Seguramente mi proyecto no sería el mismo sin haber leído la tesis de Beatriz Coto, sin haber intercambiado referencias con Cristina Ramírez, sin las conversaciones con Ana Llurba o sin los procesos de trabajo en el colectivo LPL. Incluso procesos debidos al azar, como los materiales empleados o el hecho de que mi exposición haya tenido lugar en el Centro Cultural Gran Capitán, han actuado como agentes activos en el proceso de creación.

¿Qué metodología de trabajo has seguido para desarrollar tu proyecto?

A. R. M.: Normalmente trabajo con una investigación conceptual y de contexto que me permite establecer un *playground* donde dejarme llevar por lo lúdico, el azar y la improvisación, tanto con las narrativas como con los materiales. En esta ocasión el proceso de trabajo ha estado muy influenciado por metodologías heredadas de tres proyectos anteriores: en primer lugar, Inopias (2012-2021), una serie de instalaciones realizadas con elementos de desecho que intentan repensar la idea de utopía; en segundo lugar, el proyecto de comisariado Between Debris and Things (2020), en el que planteo una selección de artistas que trabajan con elementos encontrados, aceptando una relación simétrica con los mismos; en tercer lugar, Game of Kin (2017- 2021) un proyecto colectivo basado en el pensamiento de Donna Haraway. Estos tres proyectos han dado lugar a diferentes metodologías basadas en lo lúdico, la ficción especulativa y la relación simétrica con elementos no humanos que he utilizado en este proyecto.

Entendemos que los referentes en torno al proceso de creación artística son variados, discontinuos, holísticos..., ¿podrías generar una constelación con tus referentes?

A. R. M.: El primer y gran referente de este proyecto es «Las historias de Camile», un relato incluido al final de *Seguir con el problema*. Este relato es el resultado de un ejercicio de narración especulativa de Donna Haraway, Fabrizio Terranova y Vinciane Despret dentro de un taller organizado por Isabelle Stengers. El relato imagina una sociedad que decide hibridarse con diferentes animales en peligro de extinción, como estrategia de empatía, supervivencia y reparación. A partir de esta referencia comencé a *tirar del hilo* e investigar sobre las ideas de *simpoiesis* y *worlding* de Haraway, los mundos creados por Ursula K. Le Guin, la relación del juego y las máscaras en Roger Cailliois, la idea de *postnaturalidad* de Timothy Morton, algunas referencias del aceleracionismo de izquierda y la idea de *hiperstición*, de Nick Land y la CCRU. Estos referentes me ayudaron a pensar la ficción como una forma de plantear alternativas a un presente caracterizado por la crisis climática y por lo que Mark Fisher define como *realismo capitalista*, es decir, la sensación generalizada de que el capitalismo es única opción posible.

¿Cuáles han sido los resultados obtenidos en tu investigación?

A. R. M.: En el momento de escribir este texto aún no puedo hablar de *resultados*. Estoy en pleno proceso de trabajo. Mi objetivo es escenificar una ficción que hable sobre un culto basado en la utilización de máscaras para poder establecer empatías con especies del contexto granadino en peligro de extinción.

¿Podrías identificar aquellas ideas que no han prosperado, descartes, elementos inútiles, errores, etc., en tu proyecto?

A. R. M.: Me cuesta mucho pensar en errores o elementos inútiles. Mi forma de trabajar tiene mucho que ver con dejarme afectar por cada lectura y por cada material que utilizo. Cada uno de estos elementos han aportado algo. Suelo trabajar, precisamente, con descartes y con elementos desechados que resignifico para darles una segunda vida.

Realismo capitalista:

“La sensación generalizada de que el capitalismo no solo es el único sistema político y económico viable, sino que, ahora, es imposible, incluso, imaginar una alternativa coherente”.
(Mark Fisher)

Aceleracionismo de izquierda:

Trata de apropiarse y acelerar los procesos del capitalismo, para alcanzar un mundo poscapitalista. Comienza con Srnicek & Williams y continúa con el Xenofeminismo o el postoperaísmo.

S.F.:

Science fiction (ciencia ficción), *speculative fabulation* (especulación fabulativa), *speculative feminism* (feminismo especulativo), *string figures* (juego de cuerdas), *science facts* (datos científicos) y *so far* (hasta ahora).

Hauntología:

Mark Fisher popularizó este concepto de Jacques Derrida para describir la sensación dominante de nostalgia por los *futuros perdidos* de la modernidad, cancelada por la posmodernidad y el neoliberalismo.

Hiperstición:

Es un concepto desarrollado por Nick Land y la CCRU. Se refiere a un mito o una ficción que se supera a sí misma, provocando su propia realidad. La hipertrofia una supersición, que crea el futuro que predice.

Simpoiesis:

Neologismo propuesto por Dona Haraway para superar la idea de *autopoiesis*, (Maturana y Varela) que define lo vivo como lo que se autogenera. Propone que la vida se produce en redes complejas de interdependencia.

Teoría-ficción:

Es todo aquel discurso que no se puede definir como filosofía, pero tampoco es estrictamente ficción, porque tiene otras búsquedas. Es el género que moviliza hipersticiones para elaborar filosofía y teoría de la cultura.

Teoría Actor Red:

Enfoque sociológico que considera a los humanos dentro de un entramado de relaciones con elementos (actantes) humanos y no humanos afectándose y modificándose mutuamente los unos a los otros.

String figures:

Juego tradicional basado en hacer figuras con una cuerda e ir pasando/modificando estas. Haraway lo utiliza como metáfora de esas relaciones entre agentes y de cómo estas se modifican continuamente.



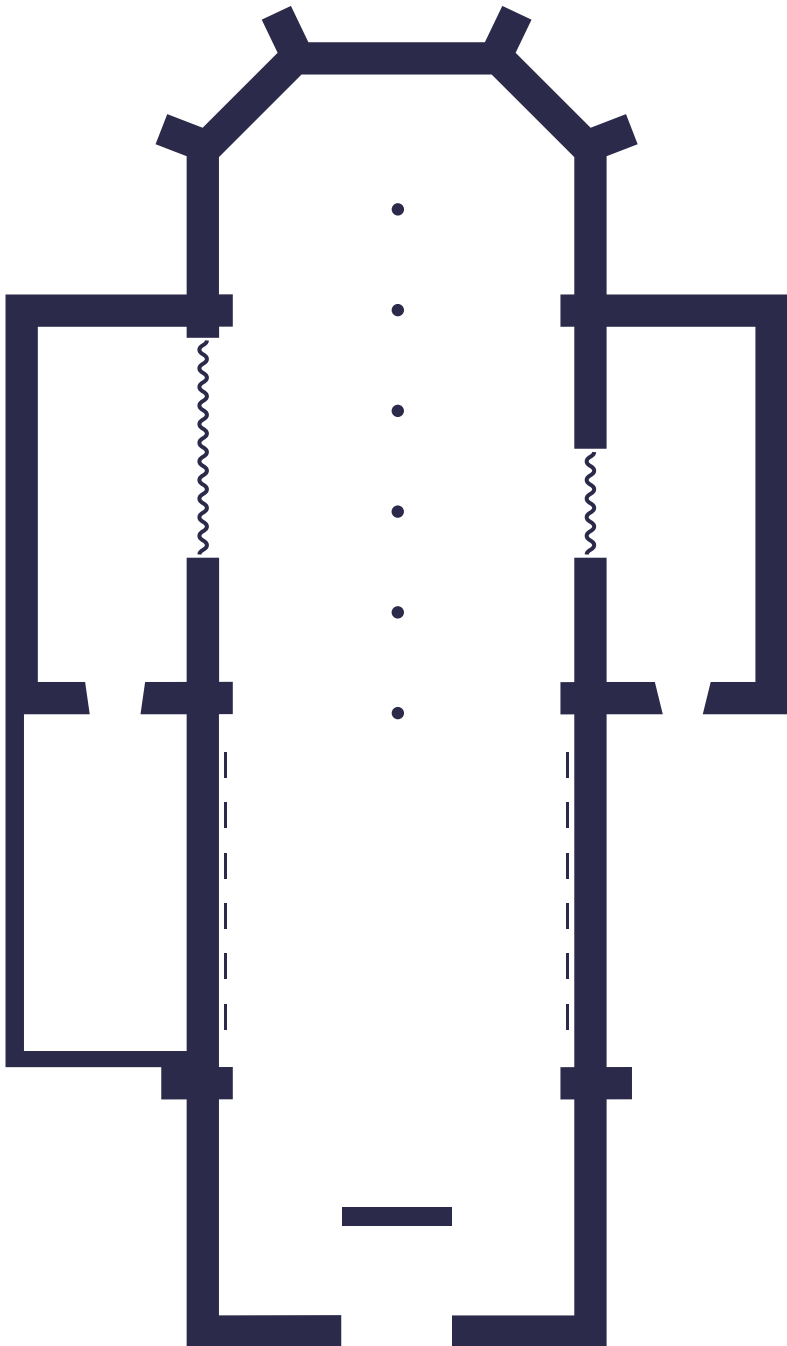
Fig. 14. Imágen de Donna Haraway. *Story Telling for Earthly Survival* (2016), Fabrizio Terranova, 2020. <https://earthlysurvival.org/>

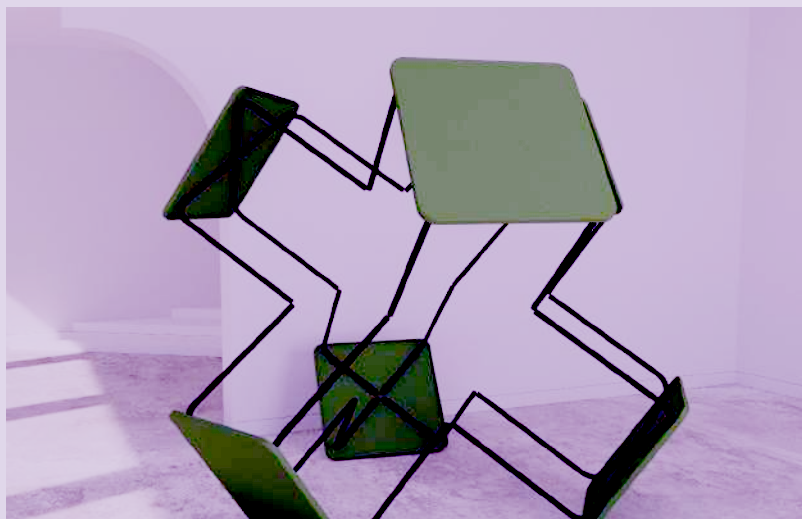


Fig. 15. Manticora según la *Historie of Foure-Footed Beastes* de Edward Topsell, 1607. Twitter Oficial de la Oxford University Museum of Natural History. <https://twitter.com/morethanadodo>



Fig. 16. *Hommage à Lisa Foo*, a cargo del taller de diseño gráfico colectivo BAC 1 durante el seminario de Narración Especulativa realizado en el Erg en 2012.





Fernando G Méndez

(Coín, 1988)

Desde la ingenuidad o la fascinación propias del apercibimiento infantil, concibe su obra como un conjunto movedizo en el que cada pieza contiene un mapa único, conceptual e imaginario. Activa el poder imaginativo de cada idea mediante el uso de materiales que le permiten diversificar, destruir y amplificar interpretaciones canónicas. Experimenta con el lenguaje, el color, el material, el proceso y la acción creativa. Para materializar su proyecto recurre a dispositivos y técnicas que han estado presentes en su vida personal, en su niñez y adolescencia, de las que emerge un sentido lúdico y mutable del acto creativo: materiales de construcción, métodos de ensamblaje, el grafiti o el *collage*. A partir del símbolo en lo cotidiano, bosqueja una mirada no lineal, abierta y reconocible, que convierte al espectador en un agente activo en interacción con la obra.

Esta idea del símbolo como emblema en eterna construcción emana de un ejercicio de polarización de distintos focos para profundizar en todas aquellas texturas intermedias, permitiéndole trascender su propia realidad y proponer nuevas perspectivas descreídas.

Mesa Be Mesa Ve

Mesa Be Mesa Ve surge de ver, observar y reconocer la *mesa* como uno de los objetos mínimo común múltiplo que atraviesa toda la Universidad. Tomando la mesa como objeto de investigación, se abre la posibilidad de ir de un departamento a otro, a las bibliotecas, las oficinas, los despachos, los laboratorios, etc., para conocer las distintas variaciones tanto del diseño como del uso y de la disposición espacial. A partir de aquí, el objetivo es estudiar también los elementos que se distribuyen sobre la superficie de las distintas mesas, para ver qué posibilidades nos ofrecen en el tiempo que durará la investigación. Este desarrollo remite a tratamientos creativos de procesos científicos de investigación, que transforman los paradigmas tradicionales sobre los que se construyen los saberes y procedimientos científicos y artísticos: el conocimiento, la universidad, el poder, el estudio, lo social y el saber.

Desde el trabajo que se desarrolla en la mesa y desde la cotidianeidad del confinamiento, se revela cómo el uso y la ubicación de una mesa condicionan los resultados y los procedimientos que se desarrollan. La mesa en sí, por diseño, por configuración, desde su formalidad, condiciona el uso y el desarrollo de actividades, conduciéndonos a ciertas particularidades, pues para otras tareas es imposible su uso. También la disposición en el espacio amplifica o reduce la disponibilidad de ser usada, y los elementos que se despliegan en su superficie nos hacen ver qué sucede en ese momento sobre ella. El traslado de la casa a la universidad a través de la superficie de la mesa nos lleva a ver la vida, el poder, el saber y el conocimiento que se generan en este dispositivo que es la Universidad. A partir de la superficie de la mesa, desde un perfil de investigador, aún sin serlo al uso, me acerco al objeto para intentar definir el denominador común escondido en la inmensa diversidad de todas las mesas. Reconozco así la potencia de un saber contenido en la materialidad del objeto. En este sentido mi proyecto se plantea como una mutación en sí mismo, surgida de lo que está sobre la mesa o de lo que es visible en su superficie.

El proyecto comienza con el interés por conocer el uso, la disposición y el diseño de las mesas en la Universidad, como el etnólogo que visita tribus indígenas para conocer el tratamiento que estas hacen del fuego y, a su vez, pasa el filtro de su propia visión. El conocimiento objetivo que adquiere el artista le dirige a la interpretación creativa del archivo que en este caso genera. Desde la superficie de la mesa deseamos encontrar una mitología particular que nos permita vehicular ciertos arquetipos o ideas clave que sobrevuelan los distintos dispositivos. Lo concreto es la mesa en sí; lo concreto es el uso que se le da, determinado por la labor que se ejerce en ella; la mesa es una elevación de una superficie, tiene un punto de apoyo en el suelo y permite desarrollar actividades cómodamente. Le doy una característica de laboratorio al archivo que genero.

El estudio de la mesa, de muchas mesas concretas, y de los objetos que se sostienen sobre ella no tiene la intención de categorizar sus identidades, sino la trascendencia de la funcionalidad del objeto de manera que active el poder creativo que tienen. La investigación se convierte así en una potencia creativa.

Se trata de una idea que pretende partir de lo sintético: su posibilidad está contenida en la deducción. Hay una intuición artística *a priori* que se conforma de varias determinaciones en la constitución de un objeto, pero que pueden reducirse al mismo fundamento. En este proyecto, el proceso artístico depende íntegramente de la investigación.

Estamos ante un proyecto que desde lo superficial profundiza en la superficie de conocimiento como territorio por recorrer.



LOS

**LA MESA
SOporta LOS
acontecimientos**

EFECTOS

DE

**CON QUÉ
FUNCIONA
MESA?**

LA

SUPER

FICIE



EL

EN LA MESA
SUCEDEN
VELOCIDADES
DIFERENTES

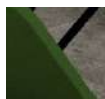
MON



TAJE

LA MESA COMO
REALIDAD NATURAL

NO EMPIEZA NI ACABA



SAFARI

E

E

B

A

S

O

M

A

S

/

R

A

E

R

ENTENDER LA
PASIÓN COMO
MÉTODO DE
PRUEBA

ZOOLOGY

Detonantes: El mutágeno es un agente de cambio que provoca la mutación. ¿Qué posibles mutágenos han participado en tu proceso creativo?

Fernando G Méndez: El mutágeno que participa en todo momento es la vida, o sea, yo esto lo entiendo como lo que provee el azar. Por ejemplo, deambulo para acabar por encontrar momentos concretos: muebles abandonados en la calle, elementos de la ciudad que apelan directamente a mi sensibilidad, o el paisaje; también mi trabajo como camarero, en el que el trabajo físico se mezcla con el continuo fluir de personas y gestos en un día laboral que siempre observo. Como dice la canción de Remedios Amaya: «¿Quién maneja mi barca, quién? Que a la deriva me lleva...», ese es mi mutágeno.

¿Qué metodología de trabajo has seguido para desarrollar tu proyecto?

F. G. M.: Trabajo siempre desde varios campos: la investigación de libros y textos, el cine, la poesía, el uso del lenguaje (en sus distintas aplicaciones), la simbología..., todo esto unido a la investigación en creación y proceso, para que produzcan varias confluencias, interferencias, paradojas, y podamos acceder a una lectura y contemplación de la obra como si fuese un atardecer que cada día es único.

Entendemos que los referentes en torno al proceso de creación artística son variados, discontinuos, holísticos..., ¿podrías generar una constelación con tus referentes?

F. G. M.: La mejor constelación que se puede tener es la de levantarse por la mañana estando despierto y acostarse sabiendo que no te has quedado dormido.

¿Cuáles han sido los resultados obtenidos en tu investigación?

F. G. M.: El resultado que puedo extraer es la seguridad de que el proyecto Mesa Be Mesa Ve es algo que no acaba en el festival FACBA: me ha proporcionado un campo de pensamiento sobre la mesa y el espacio (desde la metafísica y lo simbólico) que formará parte de la base de mis próximos proyectos.

¿Podrías identificar aquellas ideas que no han prosperado, descartes, elementos inútiles, errores, etc., en tu proyecto?

F. G. M.: Pues las ideas descartadas son aquellas que se quedan en una ocurrencia no recurrente. Para que se quede una escultura, una línea o un color tiene que volver a ocurrir la magia, la sorpresa, la maravilla. En este proyecto la idea que se ha quedado fuera es la documentación de las mesas; es un elemento tan común que me parecería redundante investigar sobre lo que sabemos de la mesa desde el imaginario colectivo.

MANOS

DE



JUEGO

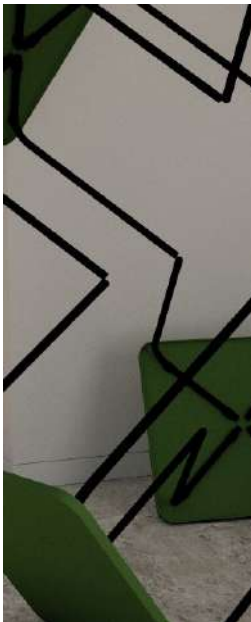
IMAGINACIÓN
CREADORA



CÓDIGOS SIMBÓLICOS



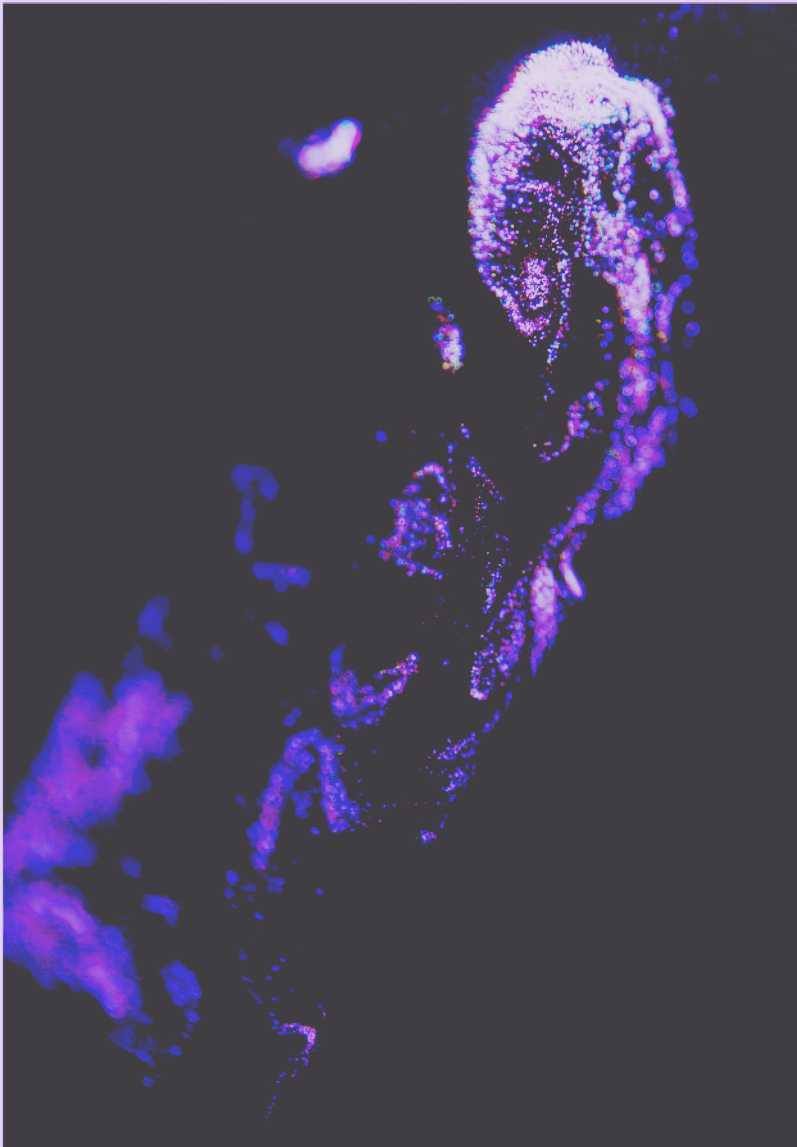
LA IMAGI- NACIÓN DEL SUJETO DE CONO- CIMIENTO



**PERO NO INVESTIGAS:
TE DIVIERTES.
CREAS DIFICULTADES
Y CONCEPTOS PARA
RETRASAR TU LLEGADA^[1]**

^[1] Tavares, G. M. (2018). *Enciclopedia*. Xordica.

Mutatis mutandis ___ cambio al azar



Cristina Beltrán

(Granada, 1977)

A lo largo de los años, mi obra fotográfica ha tomado un camino en el que, si bien la temática es poliédrica, conviven factores comunes que la hacen reconocible. Tanto en mis proyectos de retrato como en los de espacios, objetos o fotografía conceptual, la sencillez y limpieza de las líneas, las composiciones cuidadas y equilibradas definen la base estética de mi manera de trabajar.

Conceptualmente coexisten dos tendencias: por un lado, una faceta más luminosa de mi obra, en la que la intención es producir imágenes que abracen, que permitan una lectura sin complicaciones, clara, directa, y que a su vez inciten a una observación más profunda y precisa de sus particularidades; y, por otro, una interpretación menos evidente de la realidad, en la que dirijo la mirada a lugares poco comunes, donde lo oscuro y enigmático construyen un imaginario propio. Es en esta parte de mi obra donde, a menudo, la luz suele ser la protagonista, tanto que se llega a convertir en el sujeto principal de mis imágenes.

En el proyecto que comienzo para FACBA 21, Láser Turbulenta, utilizo la iluminación láser para investigar la percepción del espacio más allá de los planos y volúmenes físicos que lo definen. La iluminación láser, por sus propias características matéricas, posee la capacidad de tener un aspecto cercano a lo sólido, lo cual se intensifica al interaccionar con micropartículas como los aerosoles, el humo o el polvo en suspensión, adquiriendo un aspecto casi orgánico. Con esta materialización de la luz, y por consiguiente de los espacios *vacíos*, se pretende proporcionar una experiencia estética a través de una instalación visual y sonora que transforme la penumbra del espacio mutándolo, llenándolo de planos de luz láser, dividiéndolo con ella, aun sin presencia de personas.

Láser Turbulenta

En el ámbito científico, el uso de la luz como recurso para visualizar elementos inapreciables para el ojo humano trae consigo numerosas posibilidades de carácter estético y pedagógico. La interacción de la iluminación láser con elementos incorporados artificialmente, como el vapor de agua o el polvo en suspensión, tal y como nos presenta la artista Cristina Beltrán en su proyecto Láser Turbulenta, hace posible que lo imperceptible a simple vista se materialice, desde la sensibilidad artística, en una solidificación del espacio y de lo que concebimos como *vacío*.

La observación y la indagación sobre la luz constituyen un eje fundamental en la cosmovisión y en la producción artística de Cristina Beltrán. La experiencia escópica con iluminación láser que esta artista nos ofrece en la edición FACBA 21 cataliza la compleja deriva procesual realizada entre la fotografía, el sonido, la óptica y la investigación.

Láser Turbulenta nos lleva a lo primario, al carácter más emocional y social de nuestras sensaciones, a lo ancestral desde lo físico y lo empírico. Todo ello a través de un proceso de selección y aislamiento visual de los distintos fluidos, cuyas similitudes metabólicas se vuelven más perceptibles a la vista, induciéndonos a reconocer *galaxias* en una nube de vapor de agua, sugiriendo que todo lo que nos rodea y conforma es, en definitiva, polvo de estrellas.



Fig. 1. Fase 2 de experimentación: vapor
de agua y luz láser, Cristina Beltrán, 2021.
Cortesía de la artista.

Fig. 2. Este pequeño proyector LaserCube de 1W se utilizó como emisor de luz láser en todas las fases del proyecto. Cristina Beltrán, 2021. Cortesía de la artista.

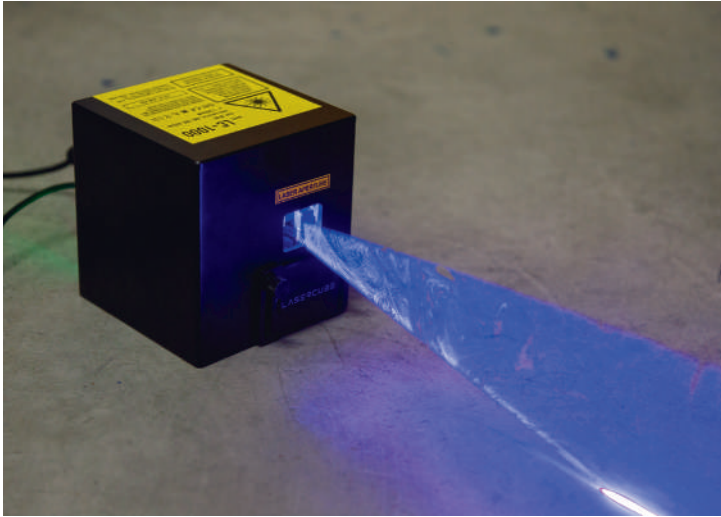


Fig. 3. Aspecto general del set de experimentación en la fase 2 para Láser Turbulenta. Cristina Beltrán, 2021. Cortesía de la artista.



Fig. 4. Sesión fotográfica en el *set* de la fase 2. La incorporación del recurso de una olla con agua hirviendo marcó un antes y un después en el desarrollo de la investigación.

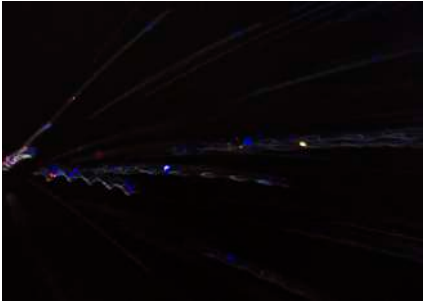


Fig. 5. Fase 1: Fase 1 de experimentación. Agua pulverizada y láser. Al fotografiar aplicando una velocidad lenta agua pulverizada podemos apreciar inicios de remolinos en la estela del agua. Cristina Beltrán, 2021. Cortesía de la artista.

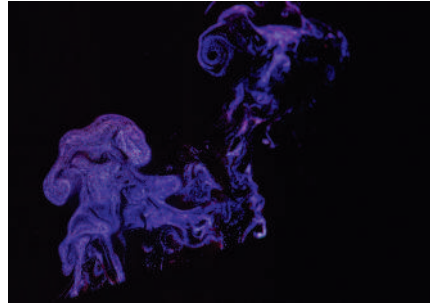


Fig. 6. Fase 2 de experimentación. Vapor de agua y láser. El vapor de agua habitualmente evoca formas reconocibles dentro del caos. En este caso, podemos intuir figuras que recuerdan a la forma de campana de las medusas. Cristina Beltrán, 2021. Cortesía de la artista.



Fig. 7. Fase 1: Fase 1 de experimentación. Agua pulverizada y láser. Según Schwenk (1962, p.13) «El agua tendrá siempre la tendencia a tomar la forma esférica... Es una ley terrestre la que la obliga a derramarse y a correr.»

Detonantes: El mutágeno es un agente de cambio que provoca la mutación.

¿Qué posibles mutágenos han participado en tu proceso creativo?

Cristina Beltrán: El detonante de mi proceso de *indagación*, de mi curiosidad, es mi primer contacto accidental con este fenómeno. Observar el encuentro de una nube de partículas de polvo con un haz de luz láser me lleva a jugar con mis propias herramientas —siempre, mi cámara de fotos— para capturar y retener la magia de aquella interacción, llevando mi interés a la parte central del haz, no al origen ni al final. Una vez seleccionado mi proyecto para FACBA 21, esta curiosidad —como los propios fenómenos— se materializa. Me hice con un láser y lo incorporé a este juego para poder generar contenidos y desarrollar un proyecto de peso. Este podría ser, de hecho, un segundo mutágeno, ya que estas dos etapas han sido muy distintas, con ritmos muy diferentes, en todo lo experimentado.

¿Qué metodología de trabajo has seguido para desarrollar tu proyecto?

C. B.: Comencé la experimentación con elementos que tenía a mano: un pulverizador de agua, espráis varios, un vapeador y polvo del suelo. Di los primeros pasos con la cámara en el trípode, disparando y pulverizando sobre el haz de luz láser con ambas manos. Mis primeras sensaciones despertaron una curiosidad y una emoción que me llevaron a querer incorporar muchos otros elementos, con distintos resultados, que a su vez me llevaron a otros y a otros, entre ellos, el polvo de tiza, el vapor de agua, el humo, la purpurina, los Polvos Holi® o las pompas de jabón. Todo este juego para acabar volviendo al vapor de agua en distintas formas de expansión, con el vaporizador y el humidificador ultrasónico.

En la búsqueda de nuevos elementos, el principal reto ha sido el de conseguir que fueran automáticos, es decir, que emitieran ellos mismos los fluidos y tener así libertad de movimiento a la hora de disparar con la cámara. La incorporación de recursos como la olla de agua hirviendo, la máquina de niebla y el humidificador ultrasónico marcó un antes y un después en el desarrollo de la experimentación. Por otro lado, hablar de mi proyecto con diferentes artistas durante el proceso también me ha llevado a inspirarme y a incorporar otros elementos.

Entendemos que los referentes en torno al proceso de creación artística son variados, discontinuos, holísticos..., ¿podrías generar una constelación con tus referentes?

C. B.: Todo ese proceso de investigación del que hablo ha ido paralelamente acompañado de otro proceso de documentación, no para crear o desarrollar contenido —porque eso ya surgía en ese juego y esa práctica—, sino para entender cómo funcionaban los fluidos y qué era lo que estaba pasando delante de mis ojos.

Algunos de los referentes en ese proceso de documentación han sido Theodor Schwenk y su obra *El caos sensible*, donde habla del agua como un ente con sensibilidad, como soporte de toda formación viva y como evidencia del comportamiento de los fluidos. En la misma línea de física y filosofía, otra referencia fue *¿Tan solo una ilusión?*, del premio nobel de química Ilya Prigogine.

Por otra parte, me adentré mucho más en otras cuestiones que siempre me han interesado mucho: las imágenes de NASA Hubble, así como los documentales y las lecturas sobre astrofísica y cosmología.

¿Cuáles han sido los resultados obtenidos en tu investigación?

C. B.: Todo el proceso de experimentación ha sido muy emocionante, cada vez que montaba el set y jugaba con los fluidos y el láser entraba en ese *trance* del proceso creativo, y me ha hecho muy feliz.

El resultado ha sido más de 4000 fotografías y vídeos en los que consigo interpretar el vacío de otra forma, dándole un nuevo significado determinado por el azar de las turbulencias y, tal vez, pienso, visibilizando lo estético de la física y de lo empírico.

¿Podrías identificar aquellas ideas que no han prosperado, descartes, elementos inútiles, errores, etc., en tu proyecto?

C. B.: Hay dos elementos con los que no he conseguido los resultados que imaginaba: el fuego y las pompas de jabón. Ambos son muy distintos. Para el fuego, probé con la llama de una vela, y creo que el problema estaba en el tamaño; quizá con una hoguera o un fuego más grande habría sido muy diferente. En el caso de las pompas de jabón, entraba en juego la tridimensionalidad, y esto se alejaba del lenguaje estético y el contexto que enmarcaban el proyecto. Decidí entonces dejar estos elementos para más adelante, tal vez para otro proyecto, ¿quién sabe?

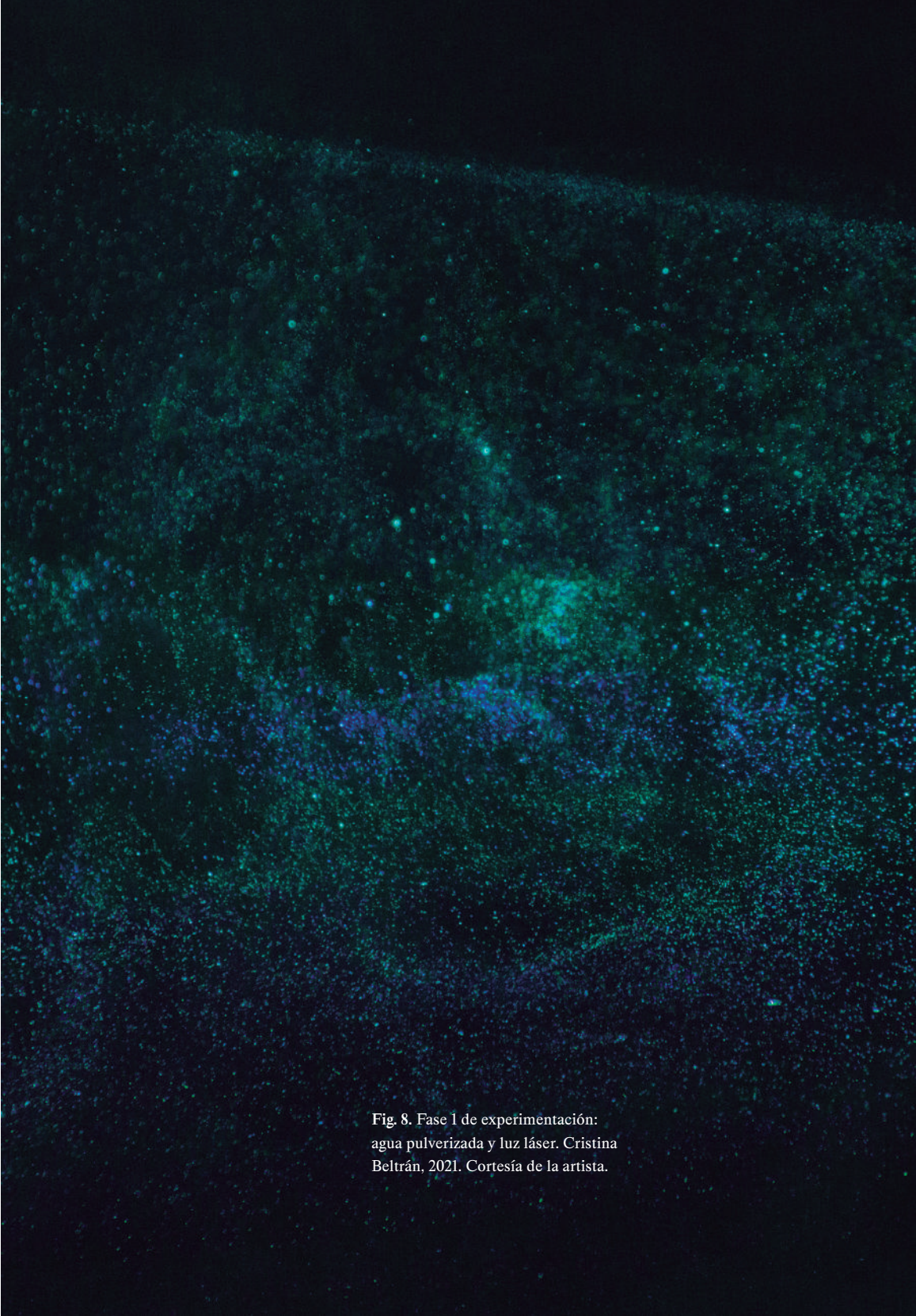


Fig. 8. Fase 1 de experimentación:
agua pulverizada y luz láser. Cristina
Beltrán, 2021. Cortesía de la artista.



Fig. 9. Fase 3 de experimentación. Primera imagen usando como recurso el humidificador ultrasónico. Cristina Beltrán, 2021. Cortesía de la artista.



Fig. 10. Fase 3 de experimentación.: vapor de agua emitido por el humidificador ultrasónico y luz láser. Cristina Beltrán, 2021. Cortesía de la artista.



Alexandra Knie
(Mechernich, Alemania, 1984)

Su investigación artística se enfoca en la intersección del arte, la artesanía y la ciencia; en particular, en las ilustraciones, los términos y los métodos científicos tal como se aplican en biología, astronomía y astrobiología para crear visiones metafóricas de ellas a través de transformaciones artísticas interdisciplinarias que llegan más allá de una lógica empírica.

La fusión de dos campos divergentes como la ciencia moderna y la histórica técnica textil del bordado tiene el potencial de crear modelos de cualidades táctiles y sensoriales para allanar el acceso intelectual a los contenidos científicos. Al mismo tiempo, se examinan cuestiones sociales y medioambientales mediante prácticas artísticas que abordan temas científicos y connotaciones culturales de lo textil. Aquí su trabajo artístico se acerca a la investigación biomimética en el contexto del desarrollo de textiles sostenibles basados en una comprensión holística de la naturaleza. A través de un laboratorio artístico-experimental continuo que simula y analiza las diferentes conexiones entre el mundo interior, biológico y los fenómenos del universo, Knie intenta crear nuevos contextos de percepción en el arte y la ciencia, construyendo un espacio de conocimiento ampliado.

«Bio-Embroidery - Studies of Hybrid Models»

El proyecto se centra en la obtención de nueva información y conocimientos sobre el cultivo de brotes, raíces y otras plantas filamentosas a través de un laboratorio artístico-experimental, para fusionarlas con hilos sintéticos en un modelo de bordado híbrido de *bio-embroidery* o mutación del bordado.

La base del proyecto son las colecciones de plantas vasculares y algas del Herbario de la Universidad de Granada (GDA). A partir de esta colección se estudian principalmente las estructuras (textiles), los colores y la biodiversidad de este muestrario. El proyecto también contempla la conservación y preservación como memoria humana de la diversidad vegetal.

El objetivo del proyecto artístico no es resolver problemas científicos, sino, más bien, traducir el mundo de la ciencia de una manera artística y metafóricamente libre para impulsar nuevas percepciones. La información científica no siempre es fácil de entender para un público no científico, pero el arte tiene la capacidad de hacerla visible de forma estética y utópica.

La pretensión de la presente investigación artística es retomar y fusionar las referencias científicas para utilizarlas de forma creativa, aunque no sigan ninguna lógica empírica y, por lo tanto, no tengan que ser científicamente correctas o utilizables en un sentido funcional.

Mediante experimentos, estudios y diseños de modelos híbridos realizados con hilos naturales y sintéticos, el proyecto aborda cuestiones medioambientales de un uso más sostenible en el ámbito textil. Este interés surge de la disciplina científica de la biomímesis, que busca específicamente imitar los sistemas biológicos. Aquí existe un enorme potencial para obtener combinaciones nuevas o inusuales de funciones y propiedades de los materiales. El arte fomenta así la comprensión de la ciencia y estimula un diálogo creativo entre artistas y científicos.



Fig. 1. Modelo de planta híbrida, Alexandra Knie, 2021. Bordado a máquina/encaje sintético e hilos/raíces de *Knautia subcaposa saetabensis*. Cotesía de la artista.



Fig. 2. [Detalle] Modelo de planta híbrida, Alexandra Knie, 2021. Bordado a máquina/encaje sintético e hilos/raíces de *Knautia subcaposa saetabensis*. Cotesía de la artista.

Fig. 3. La cadena textil en ocho pasos como modelo visual y el ciclo de crecimiento de *Arabidopsis thaliana*, que funciona como planta modelo en la fisiología vegetal, Alexandra Knie, 2021. Cortesía de la artista



Fig. 4. El bordado como medio de cultivo, Alexandra Knie, 2021. Interpretación artística del termino científico “cultivo de tejidos vegetales”. Cortesía de la artista.

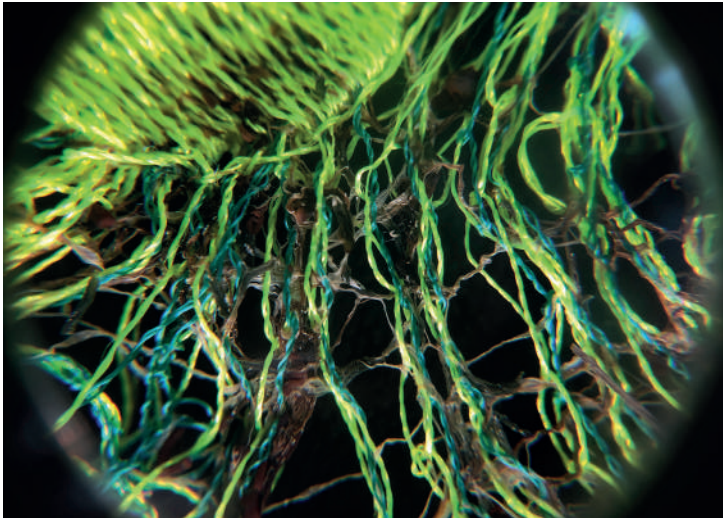


Fig. 5. La cadena textil en ocho pasos como modelo visual y el ciclo de crecimiento de *Arabidopsis thaliana*, que funciona como planta modelo en la fisiología vegetal, Alexandra Knie, 2021. Cortesía de la artista.



Fig. 6. Brotes de alfalfa cultivado sobre bordado a máquina/encaje sintético, Alexandra Knie, 2021. Cortesía de la artista.

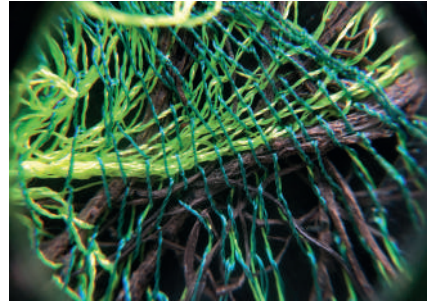


Fig. 7. Bordado a máquina/encaje sintético sobre las raíces desecadas de *Epipremnum aureum*, Alexandra Knie, 2021. Cortesía de la artista.



Fig. 8. Bordado a máquina/encaje sintético y bordado natural de las raíces de *Chlorophytum comosum*, cultivado *in vitro*, Alexandra Knie, 2021. Cortesía de la artista.



Fig. 9. Bordado a máquina/encaje sintético sobre las raíces desecadas de *Epipremnum aureum*, Alexandra Knie, 2021

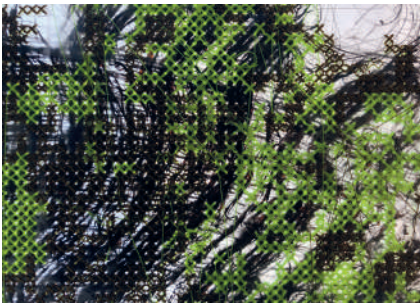


Fig. 10. Punto de cruz sobre hoja de fibras de estípite/tejido de crecimiento natural, Alexandra Knie, 2021. Bordado a máquina sintético. Cortesía de la artista

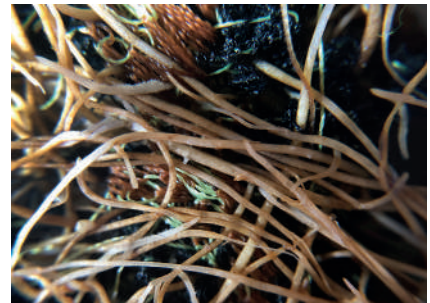


Fig. 11. Bordado a máquina/encaje sintético y bordado natural de las raíces de brotes de garbanzos cultivados *in vitro*, Alexandra Knie, 2021. Cortesía de la artista.

Fig. 12. *Herbarium hybridum*, planta n. 10, Alexandra Knie, 2021. Brotes de alfalfa cultivados sobre bordado a máquina/encaje sintético; prensado, secado y archivado. Cortesía de la artista



Fig. 13. *Armeria filicaulis subsp. filicaulis* y modelos del *herbarium hybridum*, Vizo-so Paz M. T. (2018). *Catalogue of type specimens of vascular plants deposited in the Herbarium of the University of Granada (Spain)*. v1.0 Herbario de la Universidad de Granada. Dataset/Occurrence <https://ipt.gbif.es/resource?r=gda-vascular-tipos&v=1.0>.

Detonantes: el mutágeno es un agente de cambio que provoca la mutación. ¿Qué posibles mutágenos han participado en tu proceso creativo?

Alexandra Knie: Entiendo los procesos de la propia naturaleza, que por primera vez he incluido como protagonistas en mi proyecto, como un mutágeno que ha manipulado de manera sutil y sucesiva mi percepción a su favor. A lo largo de este proyecto, he llegado a reconocer los procesos naturales también como procesos artísticos, desarrollando así una nueva comprensión de mi trabajo. En conclusión, trabajar al límite fusionando diferentes disciplinas con distintos enfoques y estrategias, quizá, deba entenderse como un mutágeno esencial vital.

¿Qué metodología de trabajo has seguido para desarrollar tu proyecto?

A. K.: He trabajado desde un laboratorio artístico-científico y me he centrado decididamente en el proceso. Es decir, he llevado a cabo varios experimentos prácticos con bordados a máquina y distintas plantas domésticas y silvestres. Los he observado durante un amplio período de tiempo y luego los he comparado con las imágenes digitalizadas de las colecciones de plantas pertenecientes al Herbario de la Universidad de Granada (GDA). He adoptado un papel similar al de un científico en el laboratorio, aunque partiendo de una investigación condicionada por la estética.

Entendemos que los referentes en torno al proceso de creación artística son variados, discontinuos, holísticos..., ¿podrías generar una constelación con tus referentes?

A. K.: Las colecciones de plantas del Herbario de la Universidad de Granada (GDA) han sido el punto de partida para recopilar las primeras referencias de la botánica. Me he enfrentado con un peculiar espécimen de alga que, a su vez, me ha llevado a la pregunta de si existen conexiones entre las algas y lo textil. De este modo, me he cruzado con varias fuentes que investigaban las posibilidades del alginato (Ulrich, 1956) en la producción textil ya en los años 40 y 50. Hoy en día, jóvenes empresas orientadas a la biotecnología y a la biomímesis, como AlgiKnit, están experimentando en este campo para conseguir una producción textil más sostenible. Y así, en el ámbito de la biomímesis, he encontrado artículos de carácter internacional (Das et al., 2015) acerca de las aplicaciones de esta en textiles y, en general, en el futuro de dicha industria.

¿Cuáles han sido los resultados obtenidos en tu investigación?

A. K.: Durante el proceso de cuidar minuciosamente los modelos híbridos y darles tiempo para que crezcan y se desarrollen, he comprendido que la propia obra artística también debe ser sostenible y diseñada a largo plazo. La creación de una simbiosis entre mi arte y la naturaleza es literalmente pictórica, como su proceso de crecimiento. Cada hoja es un paso hacia la flor; cada hilo, un componente hacia un nuevo cuerpo: juntos, una utopía o un inicio.

¿Podrías identificar aquellas ideas que no han prosperado, descartes, elementos inútiles, errores, etc., en tu proyecto?

A. K.: El bordado a mano con diferentes brotes que no funcionaron como se esperaba, pues la elevada cantidad de agua que contenían provocó roturas en poco tiempo. Además, muchas raíces no funcionan como hilos debido a su irregularidad; otros funcionan bien, pero tardan mucho en crecer. También he descartado acompañar el proceso del proyecto con dibujos a diario, ya que en el transcurso del proceso artístico y de la investigación se habían desarrollado tres categorías entrelazadas y el dibujo habría sido un camino demasiado independiente.

Das, S., Bhowmick, M., Chattopadhyay, S. y Basak, S. (2015). Application of biomimicry in textiles. *Current Science*, 109(5), 893. <https://doi.org/10.18520/v109/i5/893-901>.

Ulrich H. M. (1956). Alginatkunstseide (Polymannuronsäurefaser). En *Handbuch der chemischen Untersuchung der Textilfasernstoffe*. Springer. https://doi.org/10.1007/9783-7091-7865-2_6

Fig. 14. *Fucus tomentosus* Hudsovar *fastigiatus*, Clemente ex Bellón. Bases de datos de las colecciones del Herbario GDA [en línea]. Herbario GDA, GDA45400 de la Universidad de Granada, 2010. [consultado 2021-01-20]. <http://herbarium.ugr.es>



Fig. 15. Modelo de alga híbrida: bordado a máquina/encaje sintético sobre alga roja; prensado, secado y archivado. Las algas marinas se consideran actualmente como recurso alternativo y sostenible en la producción de fibras en la industria textil. La primera producción en laboratorio de hilos de alginato se logró ya en 1912.





Fig. 16. Algas rojas recogidas el 17 de noviembre de 2020 en la playa de la Malvarrosa de Valencia. Cortesía de la artista.

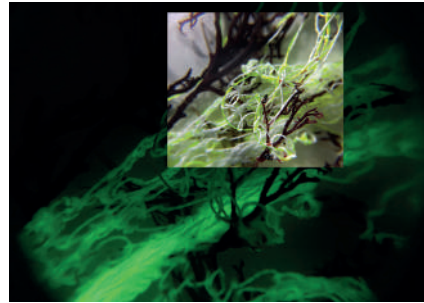


Fig. 17. Alga luminosa: bordado a máquina/ encaje sintético sobre alga roja, Alexandra Knie, 2021. La bioluminiscencia como referencia de la biomímesis y su potencial futuro en el sector textil. Cortesía de la artista.



Fig. 18. Simbiosis de brotes de garbanzos y bordado a máquina/ encaje sintético como símbolo de esperanza de desaceleración y replanteamiento en la industria textil, Alexandra Knie, 2021. Cortesía de la artista.

Fig. 19. Estudio de un ornamento natural de las raíces de *Epipremnum aureum*, Alexandra Knie, 2021. Cortesía de la artista.

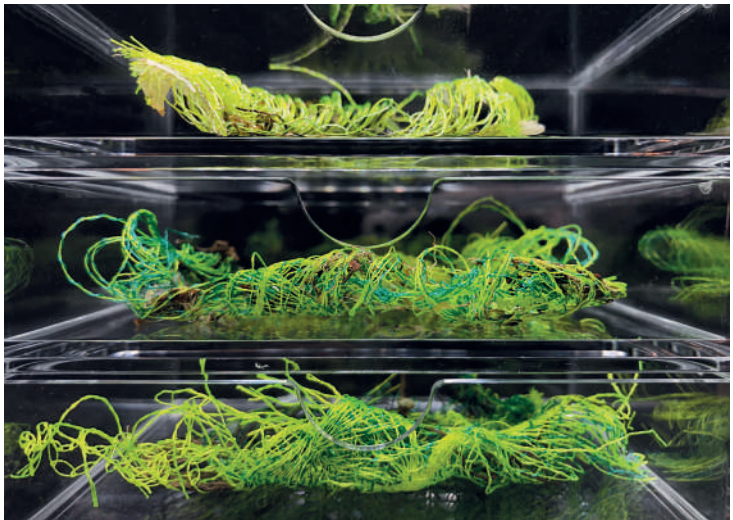
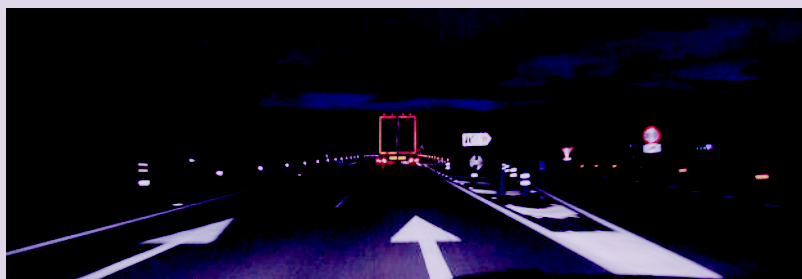


Fig. 20. Conservación y colección de modelos híbridos, Alexandra Knie, 2021. Cortesía de la artista.



Timsam Harding

(Málaga, 1992)

Mi trabajo siempre parte de una acción que, de una forma u otra, dicta el final del proceso. Mi interés radica en aquellos espacios que nos rodean, en cómo los observamos y nos movemos a través de ellos. El enfoque principalmente recae en las autovías y en cómo la velocidad y el tiempo actúan sobre nuestra percepción de estos lugares. Observo los objetos, los residuos o escombros que van quedándose en ellos, usando juegos y derivas para afrontar el paisaje de una manera diferente a aquella para la que la autovía fue construida. La descontextualización de estos objetos y su posterior manipulación dan muestra del poder de construcción y deconstrucción del ser humano, de la velocidad y de la fricción, provocando una reflexión acerca del impacto que estos elementos producen en el entorno, modificando y alterando la percepción que tenemos de él. Estos trabajos, planteados de forma escultórica, son complementados por otros más pictóricos que me ayudan a documentar y observar de una forma más cercana. La autovía o la carretera, percibida como no lugar, se entiende como un espacio de conexión, de paso, de tránsito. El interés suele estar depositado en el destino, pero la observación se concentra en el trayecto.

Habitáculos y Testigos

Andrea Köhler (2018) habla del viaje como una pausa en el tiempo: «Siempre viajamos a dos mundos, el de los sentidos y el imaginario, y cuando llega el destino del viaje, la cabeza ya le llama desde la distancia “Eh, que estoy aquí”» (p. 96).

La hipnosis de la autopista —*Highway hypnosis* (Williams, 1963)— es un estado psicofisiológico que se caracteriza por los adormecimientos y lapsos de atención desarrollados durante la conducción prolongada (Pastor Cerezuela, 2001, p. 27). Aún se debate el nivel de peligrosidad que conlleva entrar en este estado, ya que el cuerpo activa una especie de piloto automático que continúa dirigiendo el vehículo mientras la mente divaga.

Robert M. Pirsig, en su libro *Zen y el arte de reparar motocicletas* (1974), señala que, cuando uno viaja en coche, se habitúa al espacio del habitáculo y se olvida del entorno que se muestra tras el marco de una ventana; nos convertimos en observadores pasivos y, por lo tanto, cómodos, con un sentido de la realidad bastante abstracto.

Habitáculos y Testigos se desarrolla en torno a esta percepción que se tiene en un viaje por autopista. Busca observar cómo nos relacionamos con el entorno y con el vehículo, y cómo ambos, respectivamente, están diseñados para nuestra comodidad y seguridad. Atendiendo al espacio del coche como recurso, desarrollo ejercicios parecidos a los empleados en psicología, utilizándolos como juegos de análisis de las experiencias internas y externas del conductor. El coche, entonces, toma forma de objeto y herramienta.

Köhler, A. (2018). *El tiempo regalado. Un ensayo sobre la espera* (C. García Ohlrich, Trad.). Libros del Asteroide.

Pastor Cerezuela, G. (2001). Análisis del nivel de alerta durante la conducción por autopista y por carretera convencional [Tesis doctoral, Universitat de València]. Repositori de Contingut Lliure. <http://hdl.handle.net/10550/38902>

Fig. 1. Procesos, Timsam Harding, 2021. Cinta reflectante en camión, atardecer a 100 km/h. Imagen realizada desde la ventana de mi coche. Cortesía del artista.







Fig. 2. Procesos, Timsam Harding, 2021. Autovía, mi coche y los neumáticos. Cortesía del artista.

Detonantes: El mutágeno es un agente de cambio que provoca la mutación.
¿Qué posibles mutágenos han participado en tu proceso creativo?

Timsam Harding: El músico Steve Reich compone sus canciones en torno a la repetición, en las que los pequeños, y a veces imperceptibles, cambios son los que guían el recorrido. La autovía funciona de forma parecida, la monotonía es clave; la repetición de signos y símbolos ayudan a un tránsito casi automático. Dentro de esta monotonía, son las pequeñas variaciones y mutaciones del espacio las que dan forma a mis proyectos.

¿Qué metodología de trabajo has seguido para desarrollar tu proyecto?

T. H.: Conducir, analizar y comparar.

Entendemos que los referentes en torno al proceso de creación artística son variados, discontinuos, holísticos..., ¿podrías generar una constelación con tus referentes?

T. H.: Si construimos un triángulo equilátero sostenido en cada punta por *espacio*, *sonido* y *forma*, podemos hacer una subdivisión del mismo en cuatro triángulos internos. En estos, junto a *forma* se incorpora *materia*; junto a *sonido*, *repetición*; junto a *espacio*, *deformación*, y, en el centro, *movimiento*. En este mismo orden podríamos cambiar los enunciados por nombres: Rosalind Krauss, Steve Reich, Ed Ruscha, Richard Serra, Walter de Maria, Arcangelo Sassolino y Florian Pugnare & David Raffini. De manera quizás más interesante, en el mismo orden de catalogación, podríamos cambiar los nombres por obras o proyectos: *Un recorrido por los monumentos de Passaic* (Robert Smithson), *Music in twelve parts* (Phillip Glass), *Moby Dick* (Damian Ortega), *Yielding Stone Image* (Gabriel Orozco), *Firestone* (Ibon Aranberri), *Royal road test* (Ed Ruscha), *Following Piece* (Vito Acconci).

¿Cuáles han sido los resultados obtenidos en tu investigación?

T. H.: Los resultados los percibo con el tiempo y nunca son más que un punto de inflexión dentro de un proceso continuo.

¿Podrías identificar aquellas ideas que no han prosperado, descartes, elementos inútiles, errores, etc., en tu proyecto?

T. H.: Si no es fruto de la diversión, suele fracasar; si manipulo demasiado el objeto o la idea, pierde su sentido, se desvincula demasiado del concepto original; por lo cual, casi todo resulta un descarte, pero nada es inútil.

Fig. 3. Procesos, Timsam Harding, 2021. Vecinos de trayecto. Imagen desde la ventana de mi coche. Cortesía del artista.

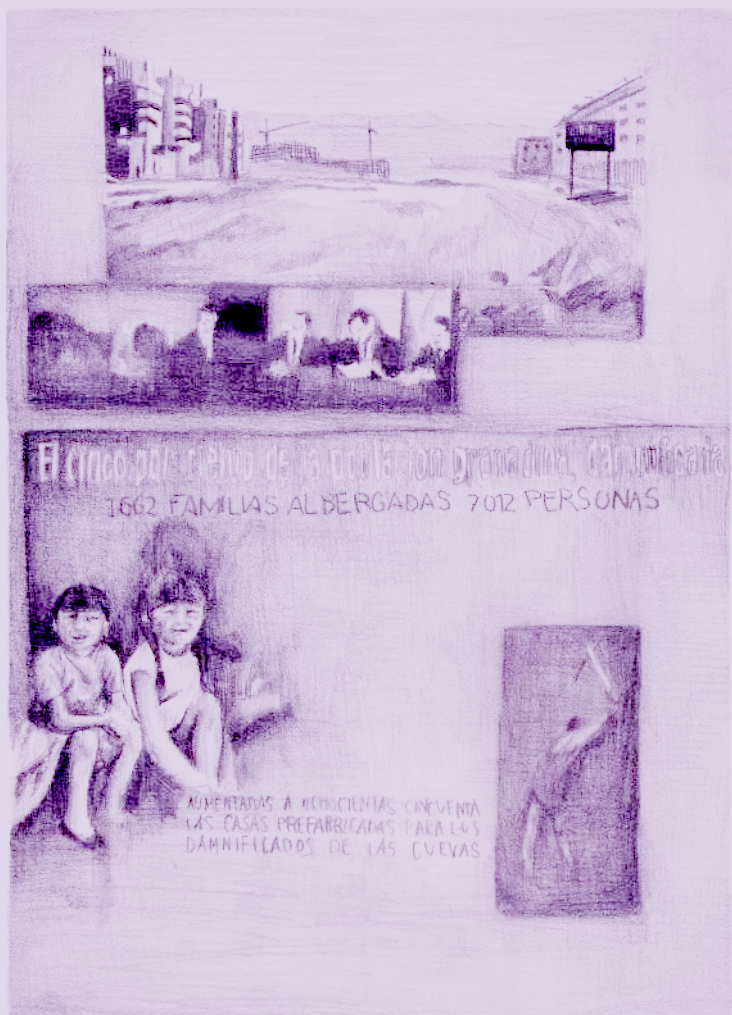


Fig. 4. Procesos, Timsam Harding, 2021. Desvío donde termina el asfalto y cambio de sentido. Cortesía del artista.

Fig. 5. Procesos, Timsam Harding, 2021.
Puente, autovía, niebla. Imagen desde la
ventana de mi coche. Cortesía del artista.







María Rosa Aránega

(Almería, 1995)

Su trabajo se centra en la memoria, la política y la violencia, a través de episodios de un tiempo pretérito que desvelan una realidad todavía presente y unos comportamientos sociales, políticos y culturales ligados a una época con una autoridad emanada de la conciencia colectiva. A través de la recuperación y la reactualización de los vestigios del pasado, desarrolla espacios para asumir la influencia de estos de un modo más vivo, plantear una dicotomía entre territorios que difumina los límites entre lo personal y lo social, lo individual y lo colectivo, lo familiar y lo histórico.

Graduada en Bellas Artes (Granada) y máster en Cultura de Paz, Educación, Conflictos y Derechos Humanos (Córdoba). Ha sido seleccionada en el I Encuentro Andaluz de Creación Fotográfica (Rodalquilar, 2017), en la beca de residencia artística alRaso (El Valle, 2017) y en la beca de producción artística BITE of Art (Serbia, 2020). Ha expuesto individualmente en el Espacio Lavadero (Granada, 2018), el Centro Andaluz de Fotografía (Almería, 2019) y el Centre del Carme (Valencia, 2020). Forma parte de la XVIII promoción de jóvenes creadores de la Fundación Antonio Gala. Ha ilustrado *El miedo de los niños* (Seix Barral, 2020), escrito por Antonio Muñoz Molina.

«Tierra que la Multitud Invade»

Tierra que la Multitud Invade propone abordar la memoria social y medioambiental del desarrollo urbano de la ciudad y la relación de esta con la población y con el territorio natural a partir de situaciones cercanas en Granada y especialmente vinculantes como fueron la construcción de los barrios de la Chana, la Cartuja, el Zaidín o Almanjáy, en terreno de vega, las inundaciones del Albayzín y el Sacromonte o la destrucción del barrio de la Manigua. Para ello, es necesario un enfoque multisectorial de los distintos y cambiantes factores políticos, sociales y económicos que confluyen en un mismo espacio y tiempo y que desvelan conflictos y desigualdades sociales que, incluso, se mantienen en el presente.

La base del proyecto son los procesos de renovación urbana producidos durante la dictadura franquista: actuaciones de revitalización de los centros históricos, creación de barrios periféricos para familias de clase obrera, fenómenos de especulación y gentrificación, proyectos de expansión urbana mediante grandes centros comerciales, nuevas urbanizaciones que difuminan los límites de la ciudad y despojan de su identidad cultural a ciertas colectividades, etc. En este sentido, el proyecto materializa un ensayo visual de la memoria de los espacios que vieron su naturaleza bruscamente modificada, lo cual también está indisociablemente vinculado al análisis de la identidad de la geografía y de la comunidad que la habita, completando, además, su entramado de sentidos a través de la microhistoria.

El hilo conductor que despliega la narrativa poética y las implicaciones globales del proyecto es *Poeta en Nueva York* (1940) de Federico García Lorca, cuyos poemas e ilustraciones manifiestan la dicotomía entre la naturaleza y la civilización, y la crítica social como algo intemporal y extrapolable a otros contextos.



Fig. 1. Bocetos, María Rosa Aránega, 2021.
Cuaderno de Campo. Cortesía del artista.



La urbanización
MANICUA

AL FIN
LO TENGO!

AMPLIO

SOLEADO

ALEGRE

MODERNO

Un piso
ES-
PLEN-
DI-
DO!

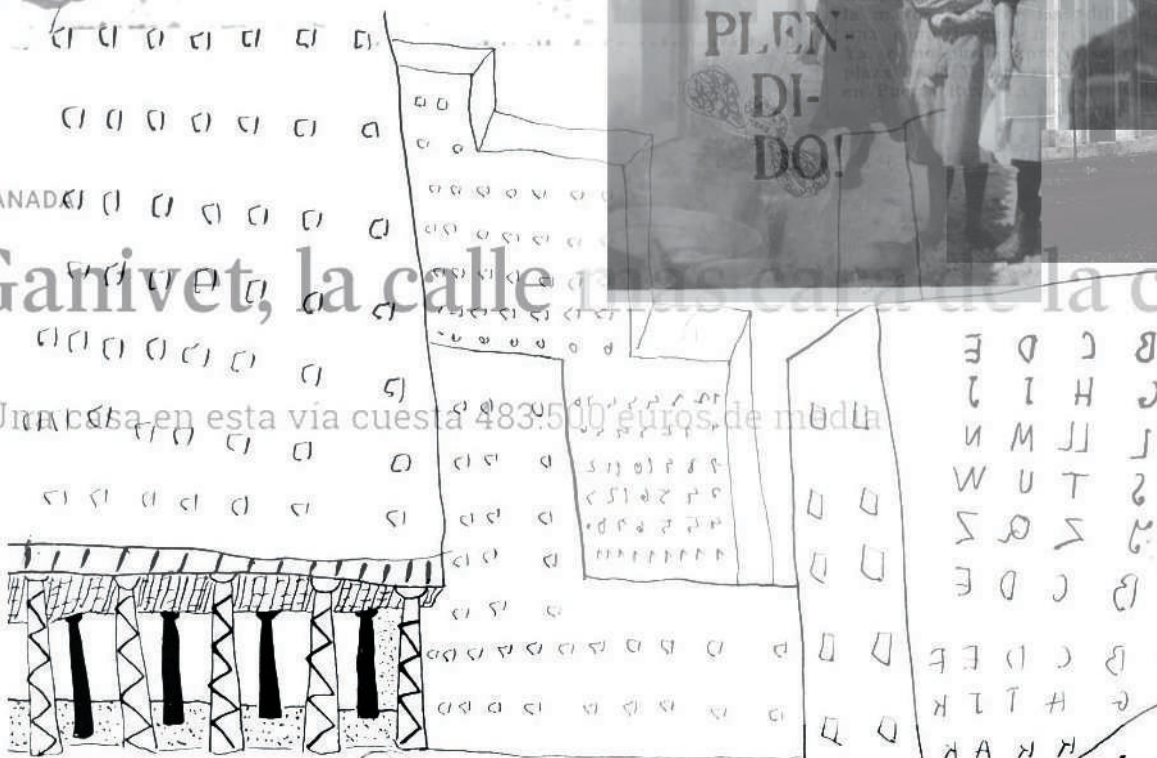


COMIENZA LA DEMOLICION DE LA MANICUA



Garnivet, la calle más cara de la ciudad

Una casa en esta vía cuesta 483.500 euros de media





zación de la
marcha

ciudad

A
7
X
A
X
A

*en la perfectamente
urbanizada*

**Barriada de
LA CHANA
Y... ¡SON TAN
ECONOMICOS!**



Recuerdo que mi abuela decía: «Echa un *puñao* de sal, que tiene que echarla siempre el menor de la casa», y tiraba las tenazas y se quedaba en cruz, y así espantábamos las nubes.



Detonantes: El mutágeno es un agente de cambio que provoca la mutación. ¿Qué posibles mutágenos han participado en tu proceso creativo?

María Rosa Aránega: Principalmente, la memoria, siempre en construcción, fragmentaria, ambigua, contradictoria, a menudo más vinculada a las circunstancias cambiantes del presente que al pasado. Por otro lado, ha sido crucial entender la consideración de geografía en cuanto que lugar y paisaje moldeado y *mutado* por el tiempo y por la diversidad y complejidad de la interpretación de las memorias colectivas e individuales.

¿Qué metodología de trabajo has seguido para desarrollar tu proyecto?

M. R. A.: Ha existido un vaivén entre el relato oficial, bastantes trabajos académicos y las memorias individuales, es decir, entre los datos históricos y científicos irrefutables y las subjetividades de las personas que vivieron, y viven, el impacto de sus circunstancias y de su tiempo. Entre la comprensión de ambos campos se ha materializado el proyecto.

Entendemos que los referentes en torno al proceso de creación artística son variados, discontinuos, holísticos..., ¿podrías generar una constelación con tus referentes?

M. R. A.: No se me ocurriría desarrollar mi trabajo artístico de forma hermética, sin beber de otros campos de estudio y agentes sociales, por eso, entre mis referentes principales para este proyecto, se encuentran Pilar Puertas Contreras (investigadora y vecina de la Chana), por su tesis sobre la vivienda social en la posguerra en Granada, Maurice Godelier (antropólogo), por sus estudios sobre las sociedades precapitalistas, Pierre Nora (historiador), por sus investigaciones sobre los lugares de memoria, Miguel de Unamuno (escritor y filósofo) o Carlo Ginzburg (historiador), por sus aportes a los conceptos de *intrahistoria* y *microhistoria* respectivamente, Aby Warburg (historiador), por su desarrollo de la memoria visual, o Jorge Moreno Andrés (antropólogo), por su trabajo sobre la vida social de las fotografías... En el campo de las artes visuales me influyen profundamente creadores y creadoras como Hans Haacke, Sandra Ruesga, Sam Durant, William Kentridge, Javier Rodríguez Pino, Chus Gutiérrez, Marta Beltrán, Rogelio López Cuenca, Elo Vega, Erika Diettes, Cristina Lucas...

¿Cuáles han sido los resultados obtenidos en tu investigación?

M. R. A.: Creo que he logrado, con los recursos que tenía a mi alcance y que me permitía la actual crisis sanitaria, hilvanar en una narrativa coherente el retazo de historia al que se refiere el proyecto. Para mí, era de suma importancia rescatar los episodios a los que se refiere el proyecto, acercar y materializar un pasado tan próximo como cada vez más desligado de las generaciones más jóvenes. El lenguaje plástico, en este sentido, me ha permitido revalorizar, recuperar y reconstruir con una nueva lectura este segmento de historia granadina. A medida que iba incorporando conocimiento de campos como la historia, la antropología y la geografía humana, etc., y lo iba completando con todo tipo de documentos orales y testimonios individuales, creo que el proyecto ha conseguido dotar de nuevos sentidos a una parte del tiempo pasado y de los lugares que habitamos.

¿Podrías identificar aquellas ideas que no han prosperado, descartes, elementos inútiles, errores, etc., en tu proyecto?

M. R. A.: Para materializar un proyecto con tanto carácter social y tan concreto como este, comencé a buscar elementos tanto temáticos como visuales con los que poder metaforizar. Por ejemplo, encontré en el *palimpsesto* cierto recurso visual, ya que se trata de textos escritos y después borrados para escribir nuevamente, lo cual me interesó para metaforizar sobre la reescritura de historia y la relectura de esta desde el presente. Sin embargo, no he terminado de encontrarle el punto para incorporar este recurso al proyecto. Por supuesto, ha habido bastantes testimonios del trabajo de campo que realicé que no he conseguido integrar en la narrativa del proyecto, pero estoy segura de que en algún momento encontrarán su lugar. Realmente nunca hay elementos inútiles, descartes definitivos o errores de los que no se pueda extraer algo en algún momento. Hace unos años no me hubiera imaginado muchas cosas que estoy haciendo actualmente, de eso se trata la mutación.



Fig. 2. Esquina de la calle Reyes Católicos con Acera del Casino, antes de la demolición de la Manigua. Fecha y autor/a desconocidos. Archivo periódico *Ideal*.



Fig. 3. Cuesta del Chapiz, autor/a desconocidos, 1924. Granada por el Mundo. www.granadaporelmundo.com



Fig. 4. Primeros bloques de pisos de la Chana en los años 60. Fecha y autor/a desconocidos. Archivo periódico *Ideal*.



Fig. 5. Última casa demolida del barrio de San Lázaro. Fecha y autor/a desconocidos. Archivo Municipal de Granada.



Fig. 6. Vista aérea de la vega de Granada y Zaidín, autor/a desconocidos, 1956. Archivo periódico *Ideal*.



Fig. 7. Vista de una zona del distrito de la Chana. María Rosa Aránega, 2021. Cortesía de la artista.

Fig. 8. «New York (oficina y denuncia)» de *Poeta en Nueva York*, Federico García Lorca, 1940. García Lorca, F. (1981). *Antología poética*. Biblioteca EDAF. Cortesía de la artista.

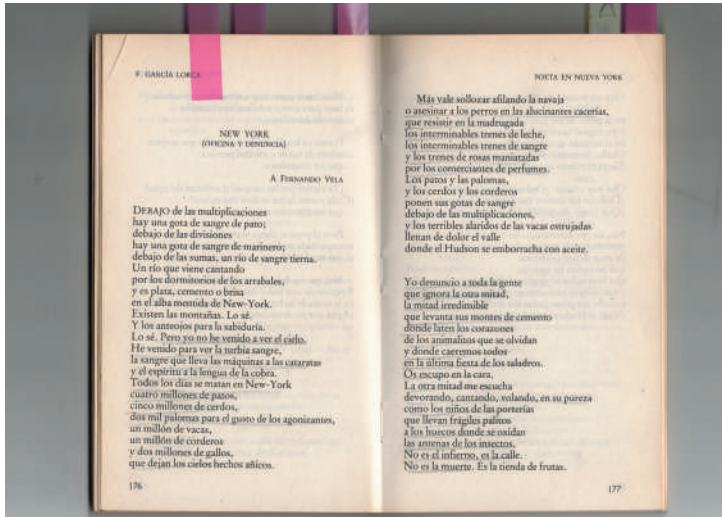


Fig. 9. Vista de parte de la vega de Granada. Centro Nacional de Información Geográfica (Madrid), 1956.

Fig. 10. «New York» y «Grito hacia Roma» [fragmentos] de *Poeta en Nueva York*, Federico García Lorca, 1940. García Lorca, F. (1981). *Antología poética*. Biblioteca EDAF. Cortesía de la artista.

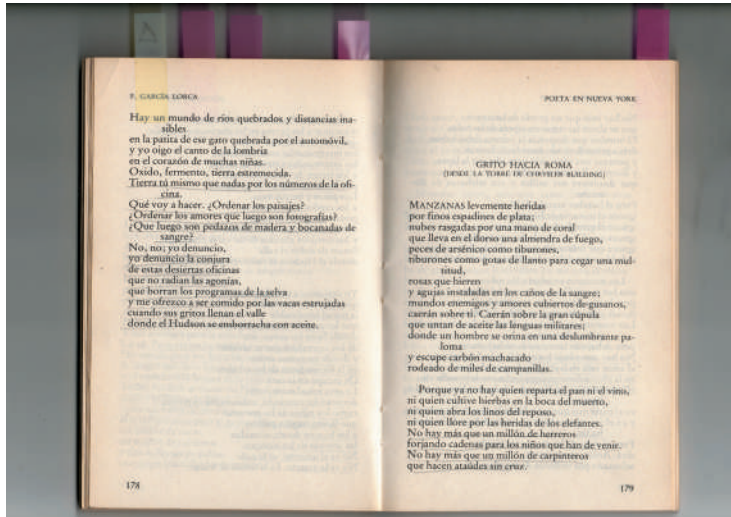


Fig. 11. Vista de los distritos la Chana, Beiro y Zona Norte, Centro Nacional de Información Geográfica (Madrid), 2004.



Carlos Cañadas

(Huéscar, 1998)

Es graduado en Bellas Artes por la Universidad de Granada.

Entiende el arte como una excusa para motivar una conversación o, quizás, para estar un rato callado. Con su trabajo especula en torno a la imposibilidad de conectar con lo real; trata de buscar el punto ciego de la razón a través del cual, tal vez, acceder a un nosotros.

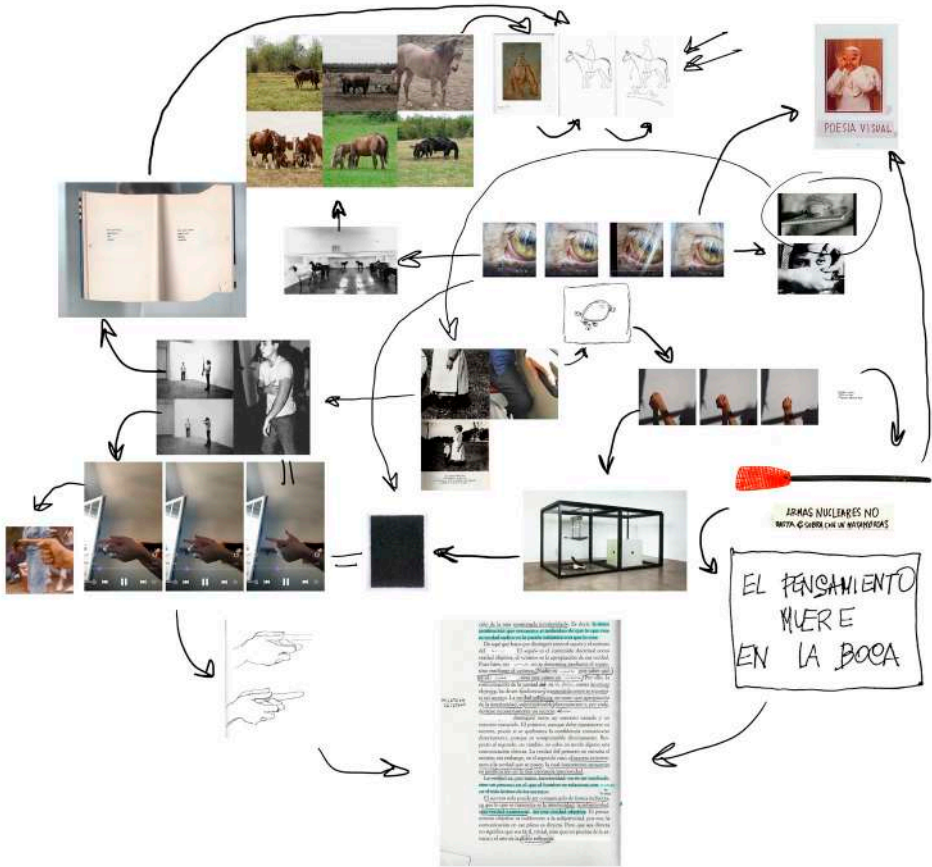


Fig. 1. *Atlas*, Carlos Cañadas, 2021. Proceso de investigación.
Cortesía del artista.

Loco que decías / nunca más / rápido / repítelo

El proyecto «Loco que decías / nunca más / rápido / repítelo» es una escisión: se ofrece una variación del modo y del enfoque estético que hasta el momento el artista había ido desarrollando, proponiendo un nuevo camino, una perspectiva diferente, una nueva cepa. El título corresponde a un poema de Samuel Beckett; el planteamiento central brota de la película *Los idiotas*, de Lars von Trier, y las estrategias y metodologías seguidas son tomadas tanto de la propia experiencia vital (no artística) del autor como del bagaje cultural, principalmente religioso, que el artista maneja. Sirva esta breve observación para ver, como el escritor Agustín Fernández Mallo señala, cómo «el acto creativo no es más que tomar material que ya existe, o sea, usar una apropiación cultural y a ese material introducirle un defecto, una mutación» (Fontevecchia, 2021).

En este caso el defecto se introduce en la propia capacidad emocional o psicológica del individuo: en la Grecia clásica el término idiota (ιδιώτης, *idiōtēs*) «designaba a la persona que, pudiendo atender la cosa pública, denotaba un profundo desinterés por ella, manifestando su debilidad en ese espacio. Iba a lo suyo, podría decirse, y parecía como encerrado en sí mismo» (Bárcena, 2015). ¿Cómo lidiar con la posibilidad de llegar a ser un auténtico idiota?, el cineasta Lars von Trier abraza esta idea, nos presenta *la búsqueda del idiota interior* como una estrategia existencialmente emancipadora. El presente proyecto indaga en las posibilidades, tanto estéticas como vitales, que este camino de autoanálisis ofrece, suscribe y rechaza en diferentes momentos la propuesta del cineasta, generando una narrativa abierta que debiera entenderse, como mínimo, como una advertencia.

Bárcena, F. (2015). La diferencia (de los idiotas). *Pro-Posições*, 26(1), 49-67. <https://bit.ly/3fljsU6>

Fontevecchia, J. (2021, 22 de enero). *Agustín Fernández Mallo: “No estoy seguro de que exista algo absolutamente verdadero”*. Perfil Network. <https://bit.ly/3cjAp1L>

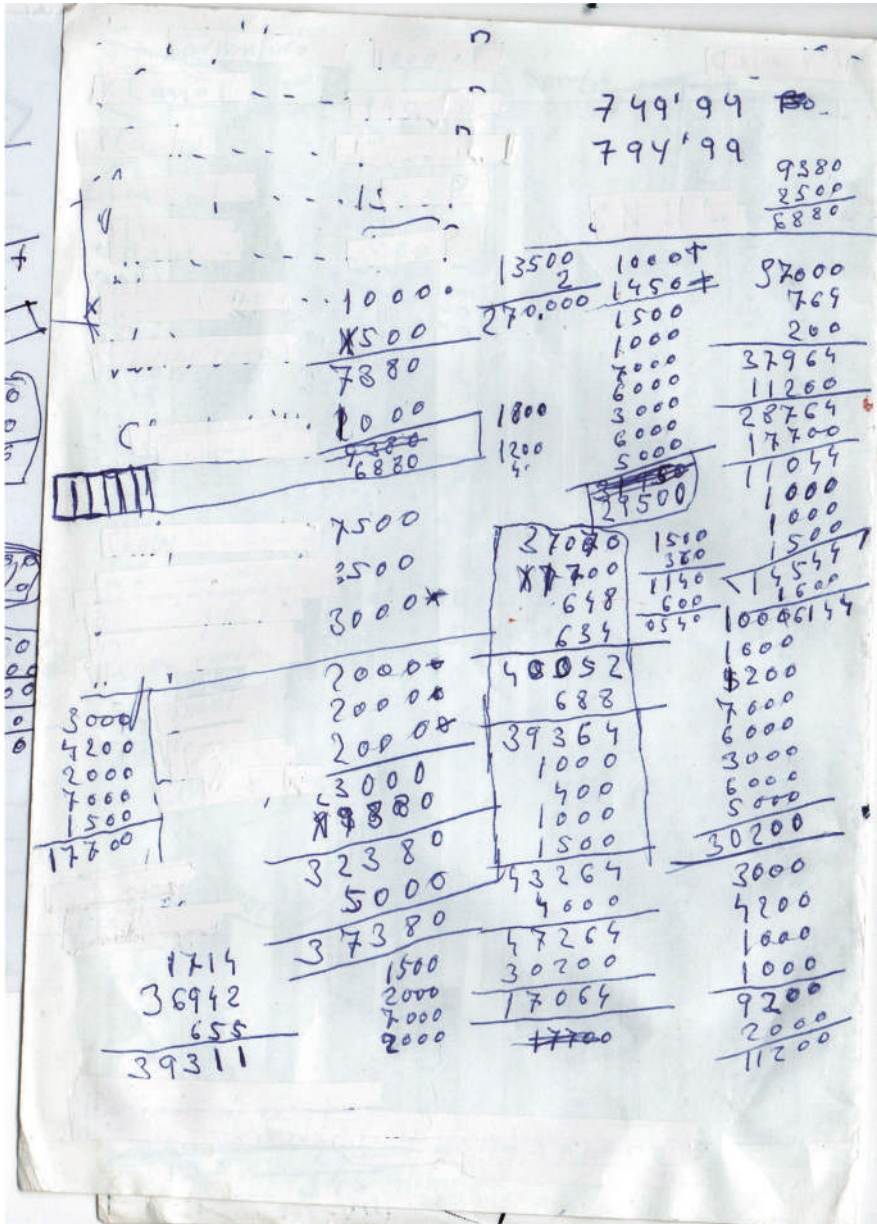


Fig. 2. Sometimes Thinking Something Leads to Nothing.
(fragmento, 1/70), Carlos Cañadas, 2021. Acción. Cortesía del artista.

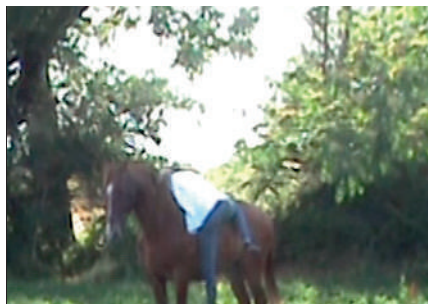


Fig. 3. 0:03:10, Un intento. *La Caída*, Carlos Cañadas, 2021. Video-acción, duración 7' 13".
Cortesía del artista.



Fig. 4. 0:04:45 (siguiente intento), Nada heroico en intentarlo tanto, Carlos Cañadas, 2021. Video-acción, duración 7' 13".



Fig. 5. 0:04:53 (siguiente intento), Carlos Cañadas, 2021. Video-acción, duración 7' 13".
Cortesía del artista.

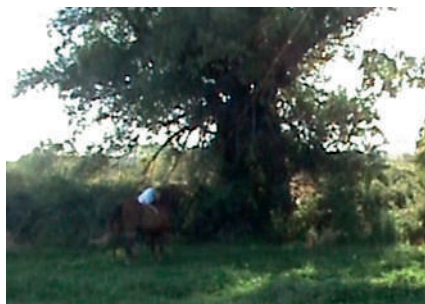


Fig. 6. 0:05:11 (siguiente intento), Carlos Cañadas, 2021. Video-acción, duración 7' 13".
Cortesía del artista.

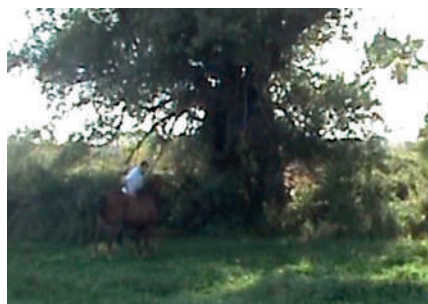


Fig. 7. 0:05:56 (siguiente intento), Carlos Cañadas, 2021. Video-acción, duración 7' 13".
Cortesía del artista.



Fig. 8. 0:06:46 (siguiente intento), Carlos Cañadas, 2021. Video-acción, duración 7' 13".
Cortesía del artista.



Fig. 9. *¿Qué se hace cuando no paran de pegarse moscas a tus ojos?*, Carlos Cañadas, 2021. Cortesía del artista.

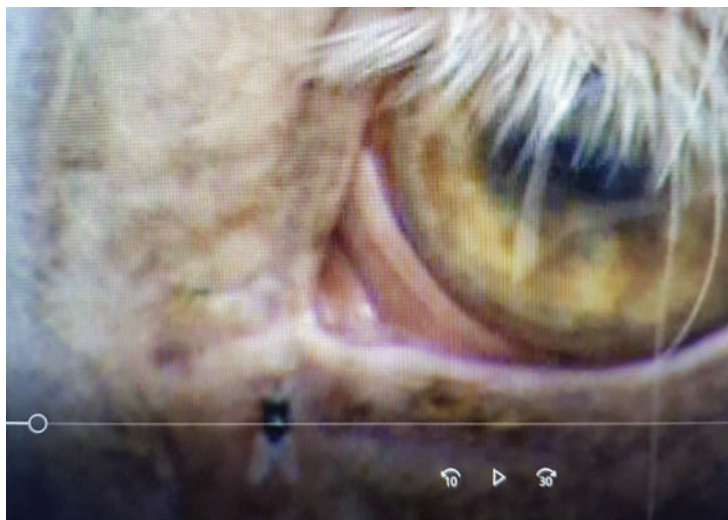


Fig. 10. *No puedes quitártelas, no dobla el brazo en esa dirección*, Carlos Cañadas, 2021. Cortesía del artista.

Detonantes: el mutágeno es un agente de cambio que provoca la mutación. ¿Qué posibles mutágenos han participado en tu proceso creativo?

Carlos Cañadas: Yo soy pintor, lo que pasa es que no pinto mucho. Últimamente me ha estado pesando demasiado todo eso de la técnica, el objeto artístico, etc. Supongo que pensé que es más interesante dar un paseo por ahí. Empecé a grabar vídeos, a escribir y a dibujar lo justo, a intentar ver las cosas en sí mismas: el arte funciona desde lo simbólico, pero una vez escuché a Lawrence Weiner decir en un vídeo «no hay metáfora», y eso fue un agente de cambio.

¿Qué metodología de trabajo has seguido para desarrollar tu proyecto?

C. C.: Partí de una serie de pensamientos y opiniones más o menos lógicos, pero, una vez propuestos, he querido desmarcarme todo lo posible de esa racionalidad. He intentado reflexionar estéticamente desde actitudes o acciones no artísticas; quisiera poder producir obra con lo que habría hecho un día normal a los 6 años. La mayoría de los trabajos iban a ser solo ensayos, pruebas; he intentado alejarme de la búsqueda de un resultado concreto, para centrarme en lo que la acción/situación puede decir por sí misma y en cómo ésta es pensada o percibida desde una forma determinada de entender el mundo. Considero, además, que he desarrollado una investigación aplicada; creo que las estrategias artísticas que propongo suponen un modelo utópico/poético extrapolable a la propia vivencia individual del espectador.

Entendemos que los referentes en torno al proceso de creación artística son variados, discontinuos, holísticos..., ¿podrías generar una constelación con tus referentes?

C. C.: El proyecto surge a partir de la película *Los idiotas*, de Lars von Trier. La idea de buscar el idiota interior me hizo pensar en la verdad subjetiva de Kierkegaard, pero también en *Los detectives salvajes* de Bolaño. Esos poetas tienen una voluntad un poco romántica, puede que ridícula; no paran de buscar y buscar. ¿Para qué buscan tanto? Luego lo encuentran y es aún peor. El título del proyecto es un poema de Samuel Beckett. Me ha influido bastante; también el cine de Tarkovski. Pienso mucho en Javier Egea, en Oteiza cuando escribe, en Bartleby cuando no escribe. Se me ocurren otros nombres: Francis Alÿs, Hito Steyerl, Yoko Ono, Bas Jan Ader, Tehching Hsieh, Joseph Beuys. En el fondo mi principal referente, como a todos nos pasa, imagino, es mi propia cotidianeidad, pensar si tengo que comprar un estropajo nuevo, cosas así.

¿Cuáles han sido los resultados obtenidos en tu investigación?

C. C.: Empecé queriendo comprobar qué tipo de posturas estratégicas pueden desarrollarse desde la práctica artística ante la imposibilidad de encontrar el idiota interior; partía de la idea de que ese núcleo duro es inaccesible, también de la certeza de que todos somos idiotas. Dicen que hay que tener cuidado con lo que se desea porque quizás se cumpla: planteé, en un principio, esa idea de lo idiota como algo positivo; a ratos me parece que lo he encontrado y resulta que no es tan bueno. Todo esto me está llevando por caminos próximos al pensamiento zen y a la mística; esta conclusión imagino que choca un poco con la idea de investigación. El proyecto ha generado conclusiones concretas, pero no totalmente determinadas por mi postura personal, o eso he intentado; los resultados son, como cabría esperar, las propias obras, en las que creo que aún puedo seguir tirando del hilo.

¿Podrías identificar aquellas ideas que no han prosperado, descartes, elementos inútiles, errores, etc., en tu proyecto?

C. C.: Se me ocurre el meme ese que dice «No lo estás haciendo mal si nadie sabe lo que estás haciendo». Pienso que en el proceso artístico todo se aprovecha, así que imagino que los trabajos desechados en esta ocasión volverán sin querer a mí en cualquier momento. Lo que no funciona en un proceso artístico, o en la vida en general, es pensar las cosas más de la cuenta; hay que tener mucho cuidado con esas cosas. Es mejor ponerse y a ver qué pasa, dejar que los pensamientos pasen, no sobreanalizar, la aceptación, todo eso.



Fig. 11. «Il faut confronter les idées vagues avec des images claires» (Godard, 1967, min. 1:19:43). Cortesía del artista.

Godard, J-L. (Director). (1967). *La chinoise* [Película]. Anouchka Films; Les Productions de la Guéville; Athos Films; Parc Film; Simar Films.

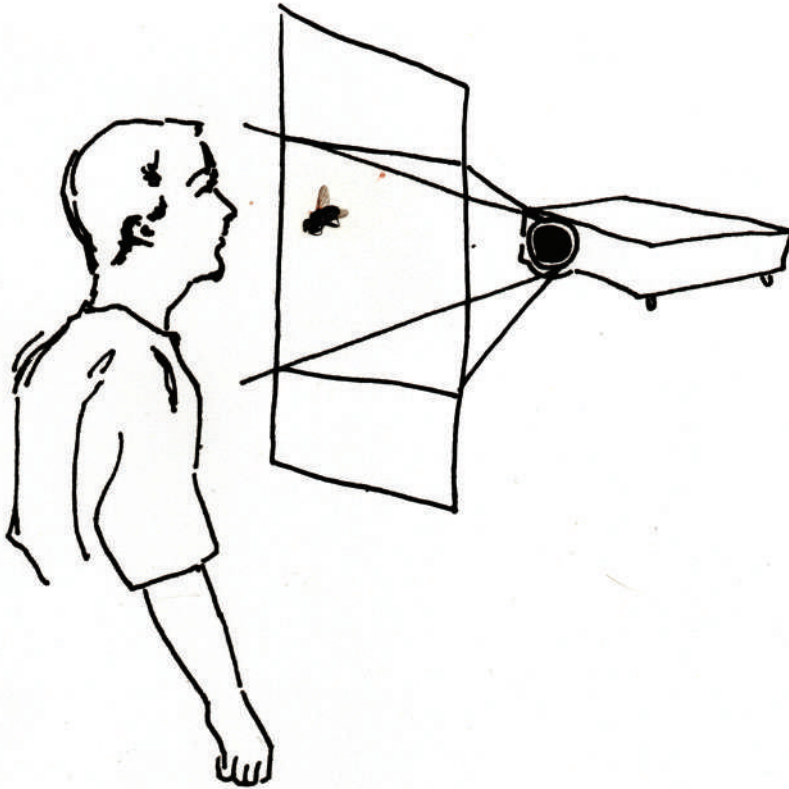


Fig. 12. Fragmento, 5/5. La mosca fue atrapada entre dos personas. Carlos Cañadas, 2021. Cortesía del artista.





Ana Marjalizo

(Jaén, 1997)

María José Rodríguez

(Granada, 1998)

Manuel Senén

(Alovera, 1996)

Ana Marjalizo

Es graduada en Bellas Artes por la Universidad de Granada. Realiza una estancia Erasmus en la Universidad Aristóteles de Tesalónica. Su producción artística comprende la cohesión entre la composición, la interpretación musical y la producción audiovisual, versando sobre la desrealización y la catarsis en la contemporaneidad.

María José Rodríguez

Está finalizando el Grado en Bellas Artes por la Universidad de Granada, así como las Enseñanzas Profesionales de Danza en el Conservatorio de Granada. Utiliza el lenguaje de la danza y el movimiento en formatos audiovisuales o performativos para reivindicar el valor que el cuerpo tiene por sí mismo.

Manuel Senén

Es graduado en Bellas Artes por la Universidad de Granada y estudiante del Máster en Producción Artística Interdisciplinar de la Universidad de Málaga. Encuentra en diferentes prácticas religiosas una herramienta para el estudio y la búsqueda de la verdad y para construir, mediante la instalación y la performance, nuevas realidades acordes a nuestra actualidad.

Este colectivo plantea un proyecto multidisciplinar combinando aspectos del ámbito de la instalación, el audiovisual, la danza y la música. Desarrollan sus propuestas artísticas desde la sensibilidad y el cuestionamiento de ciertos parámetros y estructuras individualistas que parecen incentivar, en nuestros días, la llamada melancolía contemporánea.



Anatomía de la Melancolía

Del griego μελαγχολία ας, formada de μελας (*melas*: «negro», y por extensión, «triste») y de χολης (*kholis*: «bilis»)

Lejos de entenderse como síntoma de una sociedad afectada, hoy en día la melancolía se nos evidencia como uno de los pilares de la construcción de la subjetividad y la cultura contemporáneas. La melancolía actual suma a las cicatrices derivadas del espíritu romántico clásico —que la conectaba con la grandeza y la genialidad y le sustraía lo femenino, al no ser considerada la mujer como ser melancólico, sino histérico o débil— las infringidas por una crisis globalizada de la democracia y la cultura.

La tristeza ubicua que parece afectar a nuestra sociedad se nos presenta en lo artístico como el motor de nuevas estrategias con las que entender lo real y contrarrestar el individualismo que parece alimentar esta melancolía generacional.

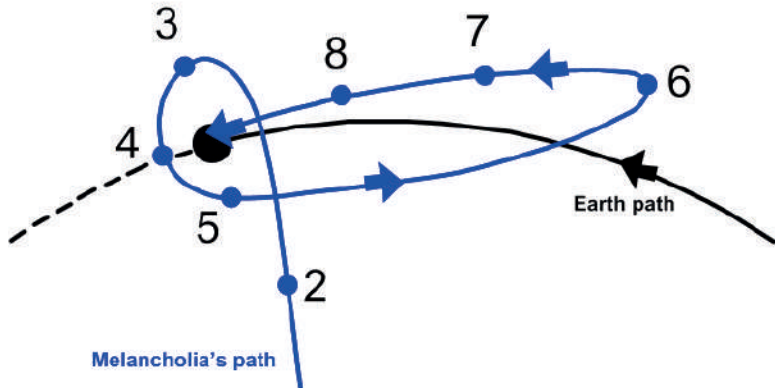


Fig. 1. Danza de la muerte, *Melancholia*, Lars Von Trier, 2011.

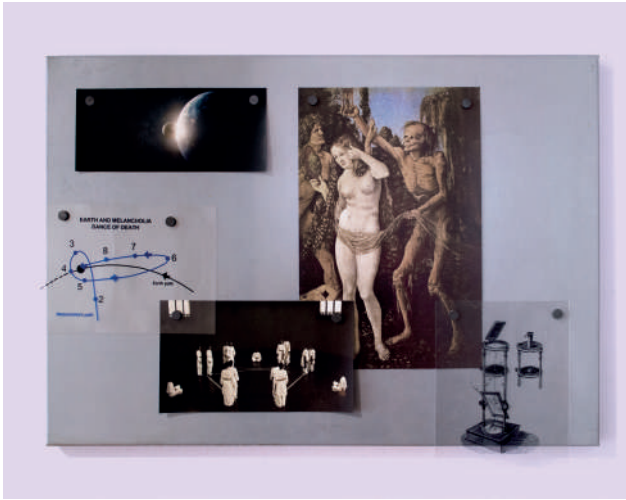


Fig. 2. Mapa visual. [De izda. a dcha.] *Danza de la muerte*, Melancholia, Lars Von Trier, 2011; *Encuentros con hombres notables*, Peter Brook, 1979; *La belleza y la muerte*, Hans Baldung Grien, 1509; *Aparato de Nörremberg*, Museo de Instrumentación Científica Jesús Thomas Gómez de la Universidad de Granada.



Fig. 3. Retroproyección de imagen impresa en acetato. Ana Marjalizo, María José Rodríguez y Manuel Senén, 2021. Cortesía de los/las artistas.

La investigación que aborda el proyecto expositivo Anatomía de la Melancolía traza un amplio arco referencial que conecta recientes estudios científicos del campo de la psicología (Vallejo, 2011) con uno de los libros de referencia más importantes del siglo XVII, *Anatomía de la melancolía* (Burton, 1621), que da título a la exposición.

Fig. 4. Lars Von Trier en su película *Melancholia* se vale de gran cantidad de referentes visuales, sonoros, conceptuales, etc. para remitir al desorden memorístico propio de las personas con depresión. La ruptura biográfica que se sucede en estas recuerda al método de investigación de Aby Warburg en su *Atlas Mnemosyne*.



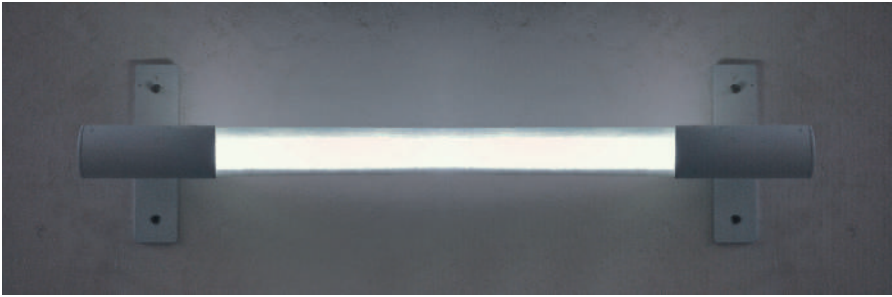


Fig. 5. Instalación de barra de *ballet* con luz led, Ana Marjalizo, María José Rodríguez y Manuel Senén, 2021. Cortesía de las y los artistas.



Fig. 6. Séptimo ensayo de composición musical y coreográfica. María José Rodríguez y Manuel Senén, 2021. Cortesía de las y los artistas.



Fig. 7. Segundo ensayo de composición musical y coreográfica. María José Rodríguez y Manuel Senén, 2021. Cortesía de las y los artistas.

Las conclusiones de estas revisiones teóricas y especulaciones artísticas se muestran al público a través de una compleja instalación expositiva que conjuga video, *performance* y música en directo, y que pone el foco en la evolución, incluso en la mutación, que la melancolía, como concepto, presenta en el contexto generacional actual.

Detonantes: El mutágeno es un agente de cambio que provoca la mutación. ¿Qué posibles mutágenos han participado en vuestro proceso creativo?

Colectivo: En primer lugar, al tratarse de un proyecto colectivo, las restricciones por la pandemia nos obligaron a adaptarnos al trabajo virtual (el proyecto se inició en febrero de 2020). Por otro lado, nos encontramos con que algunas de las ideas que habíamos tenido eran difíciles de realizar desde el punto de vista técnico. También aparecieron de manera inesperada materiales —como un sistema de sonido ya implantado en toda la sala de exposiciones— y fenómenos —como la interacción de las proyecciones con los espejos existentes— que nos hicieron reenfocar la propuesta. Otros mutágenos en el desarrollo del proyecto fueron unos antiguos pedales de efectos heredados por Ana que le hicieron componer música de manera distinta a como suele hacerlo. En la coreografía, la incorporación de otros *performers* modificó —o, quizás, completó— la idea original, debido a sus distintos gestos y personalidades.

¿Qué metodología de trabajo habéis seguido para desarrollar vuestro proyecto?

C.: Partimos de diferentes fuentes bibliográficas presentes en la Universidad de Granada, muchas de ellas de siglos pasados. Nos hemos servido de otras más recientes del ámbito de la psicología, para conocer remedios actualizados de la depresión. Paralelamente, fuimos recopilando distintos materiales que hacían referencia directa o indirectamente al tema en cuestión, ayudándonos a construir el imaginario sobre el que más tarde se desarrollarían la instalación, la música y la *performance*. Estas fueron construidas a partir de la improvisación y desde la percepción de la melancolía por cada artista.

Entendemos que los referentes en torno al proceso de creación artística son variados, discontinuos, holísticos..., ¿podríais generar una constelación con vuestros referentes?

C.: Algunos de nuestros referentes han sido: Robert Burton, escritor de *Anatomía de la melancolía*; Jean Starobinski, historiador y crítico literario que contribuyó de manera notable en los estudios médico-culturales acerca de la melancolía; los directores de cine Lars von Trier y Andréi Tarkovski, por películas como *Melancholia* o *El espejo*; la coreografía y escenografía de películas de terror contemporáneas como *Suspiria*, de Luca Guadag-

nino, así como la banda sonora de *Midsommar*, de Ari Aster; Anne Imhof, artista visual conocida por ganar el León de Oro de la Bienal de Venecia en 2017 y por realizar impactantes *performances* que versan sobre el comportamiento de las nuevas generaciones; Pina Bausch, bailarina y coreógrafa alemana, pionera de la danza contemporánea; el dúo noruego Smerz, por su producción electrónica, sus audiovisuales y su moderna, teatral y performática puesta en escena, etc. Casualmente, muchos de estos referentes provienen del norte de Europa.

¿Cuáles han sido los resultados obtenidos en vuestra investigación?

C.: A pesar de habernos acercado, desde el análisis científico, a la melancolía como una patología, nos hemos vuelto a percatar de que el arte puede ser una manera de tratar la tristeza desde perspectivas que la ciencia y la medicina no pueden contemplar. Consideramos importante subrayar la necesidad de trazar vías tangenciales de conocimiento entre el arte y la ciencia, en lugar de apostar por la sustitución de una por la otra.

¿Podríais identificar aquellas ideas que no han prosperado, descartes, elementos inútiles, errores, etc., en vuestro proyecto?

C.: Nuestro trabajo se ha definido por ser un continuo prueba-error. Hemos ido construyendo en base a *desechos*, más que haber desechado ideas. Además, el trabajo en grupo nos ha hecho tener que renunciar a proposiciones de interés individual con tal de llegar a acuerdos. Hemos descartado un escenario melancólico que ponía el foco en el transcurso contemplativo de los viajes y la vida en la ciudad; sustituido composiciones musicales de cadencia pop por otras más experimentales; reducido el número de *performers* a causa de los límites de aforo, con su respectiva adaptación coreográfica, etc.

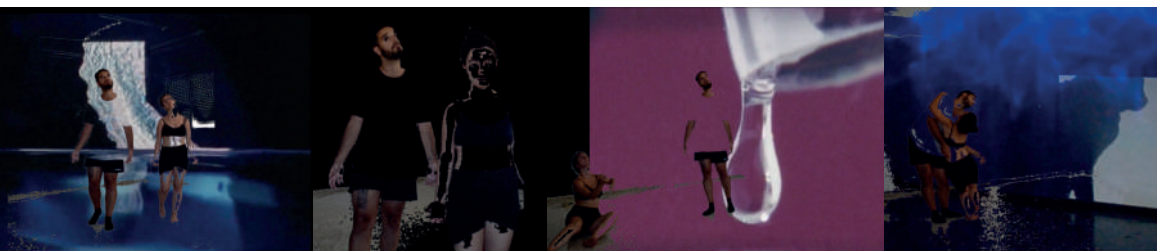


Fig. 8. Pruebas de vídeo sobre el segundo ensayo de composición musical y coreográfica, María José Rodríguez y Manuel Senén, 2021. Cortesía de las y los artistas.



Fig. 9. Primer ensayo de composición musical y coreográfica, María José Rodríguez y Manuel Senén, 2021. Cortesía de las y los artistas.

Superados los estereotipos asociados a la depresión y la tristeza, el trabajo que el Colectivo Melancolía presenta en esta edición de FACBA es una ventana abierta a la amplitud de las emociones humanas conjugadas y potenciadas desde el trabajo colectivo interdisciplinar.



Referencias

- Baltrusaitis, J. (1978). *El espejo: revelaciones, ciencia-ficción y falacias. Ensayo sobre una leyenda científica* (F. J. Arellano, Trad.). Miraguano.
- Bolaños, M. (2015). *Tiempos de melancolía. Creación y desengaño en la España del Siglo de Oro*. Obra Social La Caixa, Turner.
- Burton, R. (2003). *Anatomía de la melancolía* (C. Corredor, Trad.). Asociación Española de Neuropsiquiatría.
- Cortés, J. M. G. (2001). El instante eterno. En G. Picazo (Ed.), *El instante eterno: arte y espiritualidad en el cambio del milenio* (pp. 22-135). Generalidad Valenciana.
- Iáñez, J. (2020). *Playlist para el fin del mundo. Mark Fisher, música aceleracionista y espacios musicales hipersticionales*. Veinte20. <https://veinte20.org/playlistparaelfindelmundo/>
- Lepecki, A. (2006). *Agotar la danza. Performance y política del movimiento* (A. Fernández Lera, Trad.). Centro Coreográfico Galego.
- Molinuevo, J. L. (2009). *Magnífica miseria*. Dialéctica del Romanticismo. Cendeac.
- Starobinski, J. (2016). *La tinta de la melancolía* (A. Merlín, Trad.). Fondo de Cultura Económica.
- Starobinski, J. (2002). *El ojo vivo* (J. Mateo Ballorca, Trad.). Ediciones Cuatro.
- Vallejo, J. (2012). *Melancolía: un tipo básico de depresión*. Editorial Médica Panamericana.



FACBA 21

Mutatis mutandis; cambio al azar

Marzo, 2021

Equipo de dirección y comisariado FACBA 21

Marisa Mancilla Abril

Regina Pérez Castillo

Rosario Velasco Aranda

Coordinación interinstitucional

Fco. José Sánchez Montalbán

María Luisa Bellido Gant

Antonio Collados Alcaide

Ana Isabel García López

Francisco Baena Díaz

Miguel Muñoz García-Ligero

Miguel Arjona Trujillo

Poli Servián López

Lucía Garrido Guardia

Juan Antonio Jiménez Villafranca

Sara Navarro Valero

Artistas FACBA 21

María Rosa Aránega

Cristina Beltrán Navarro

Carlos Cañadas Ortega

Fito Conesa Martínez

Timsam Harding

Fernando García Méndez

Alexandra Knie

Ana Martínez Marjalizo, María

José Rodríguez Pérez y Manuel

Senén Ruiz (colectivo)

Gloria Martín Montaño

Antonio R. Montesinos

PARTICIPANTES TALLERES DE PRODUCCIÓN FACBA 21:

· *Musealia* [Sobre almacenes, te-
soros, reproducciones y demás ob-
jetos de museos] Gloria Martín

· *Breve historia de una piedra* [La
audioguía como una obra más de
una exposición] Fito Conesa

· *Edición risográfica* [Mutatis
mutandis; cambio al azar]

Último Mono

Eva Antelo Mata

María Rosa Aránega

Belén Arellano Cañizares

Francisco Baena Torres

Cristina Beltrán Navarro

Pablo Borrego López Roso

Carlos Cañadas Ortega

Raquel Carmona Reina

Mateo Chica Blázquez

Fito Conesa Martínez

Beatriz Coto Mejido

Pablo de los Reyes López

Daniel Domínguez Romero

Ana Espigares Garnica

Fernando García Méndez

Javier García Pérez

Sergio García Sánchez

Timsam Harding

Hodei Herreros Rodríguez

Marta Iranzo Navas

Alexandra Knie

Elena Lara Calderero

Elena Lechuga Borrego

Asunción Lozano Salmerón

Enrique López Marín

David López Rubiño

Ana Martínez Marjalizo

Gloria Martín Montaño

Daniel Medina Hermosilla

Nana Ortega Orozco

Pedro Osakar Olaiz

Ana Pérez Vallejo

Antonio R. Montesinos

María José Rodríguez Pérez

Esther Sierra de Cárdenas

Manuel Senén Ruiz

María José Tejero Marchal

Melisa Tejero Marchal

Identidad visual

Patricia Crespo Robles

Difusión y comunicación

Patricia Crespo Robles

Audiovisuales

Ínsula Sur

Asistentes gestión, difusión y comunicación

Javier García Pérez

Emma Burel Jerónimo

Esther Sierra de Cárdenas

PRODUCCIÓN Y MONTAJE

Personal de mantenimiento de

la Facultad de Bellas Artes

Eduardo Martín Moreno; José

A. Reinoso Rodríguez; Miguel

López García; Salvador Jiménez

Poyatos y Nilo Isla Montes

Estudiantes Dinamizadores 21

Esther Sierra de Cárdenas

Mateo Chica Blázquez

Fran Baena Torres

Estudiantes en prácticas del

Máster Universitario en Produc-

ción e Investigación en Arte de

la Universidad de Granada

Ángela Moreno Rodríguez y

Carlos Escobar Martín

**INSTITUCIONES
COLABORADORAS**

**FACULTAD DE BELLAS
ARTES. UNIVERSIDAD DE
GRANADA**

Decano

Fco. José Sánchez Montalbán

Vicedecana de Extensión

Cultural y Transferencia

Marisa Mancilla Abril

Vicedecana de Estudiantes,

Redes y Comunicación

Rosario Velasco Aranda

Vicedecana de Relaciones

Institucionales, Movilidad e

Investigación

María Reyes González Vida

Vicedecana de Ordenación

Académica y Planificación

Docente

Elizaberta López Pérez

Secretaría

Inmaculada López Vílchez

UNIVERSIDAD DE GRANADA

Rectora

Pilar Aranda Ramírez

**Vicerrector de Extensión Uni-
versitaria y Patrimonio**

Víctor Jesús Medina Flórez

Directora del Secretariado de

Bienes Culturales

María Luisa Bellido Gant

**Director de La Madraza. Centro
de Cultura Contemporánea UGR**

Ricardo Anguita Cantero

**Director de Promoción Cultural
y Artes Visuales**

Antonio Collados Alcaide

**Directora de la Unidad de Cultu-
ra Científica y de la Información**

Ana Isabel García López

DIPUTACIÓN DE GRANADA

Presidente

José Entrena Ávila

**Diputada de Cultura y Memoria
Histórica y Democrática**

Fátima Gómez Abad

Jefe del Servicio de Acción Cultural

Miguel Muñoz García-Ligero

Director del Centro José Guerrero

Francisco Baena Díaz

CAJAGRANADA FUNDACIÓN

Presidenta

María Elena Martín-Vivaldi Caballero

Director Gerente

Fernando Bueno López-Viota

Responsable de Actividad y

Producción

Miguel Arjona Trujillo

**FUNDACIÓN CAJA
RURAL GRANADA**

Presidente

Antonio León Serrano

Patrono responsable

José Aurelio Hernández Ruiz

Coordinadora de Actividades

Poli Servián López

**AYUNTAMIENTO DE
GRANADA**

Alcalde

Luis Miguel Salvador García

Delegada de Cultura

Lucía Garrido Guardia

Director del Área de Cultura

Responsable de la Actividad

Javier de Pablos Ramos

**INSTITUTO DE AMÉRICA -
CENTRO DAMIÁN BAYÓN
SANTA FE**

Alcalde

Manuel Alberto Gil Corral

Concejala de Cultura

Patricia Carrasco Flores

Director

Juan Antonio Jiménez Villafranca

**CENTRO FEDERICO
GARCÍA LORCA**

Presidente del Consejo Rector

Luis Miguel Salvador García

Presidenta de la Fundación

Federico García Lorca

Laura García-Lorca de los Ríos

Directora Gerente

Sara Navarro Valero

Coordinadora

Mónica Muriel de los Ríos

**FUNDACIÓN ESPAÑOLA
PARA LA CIENCIA Y LA
TECNOLOGÍA (FECYT)**

Presidenta

Ángeles Heras Caballero

Directora General

Paloma Domingo García

**MÁSTER UNIVERSITARIO
EN PRODUCCIÓN E IN-
VESTIGACIÓN EN ARTE.**

UGR

Coordinadora

Ana López Montes

AGRADECIMIENTOS

La Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada y el equipo comisarial de FACBA 21 quieren reconocer el esfuerzo y compromiso de todas las personas y entidades socias que han colaborado en la gestación de esta edición, especialmente, a las instituciones y a las investigadoras y los investigadores que han acompañado a las y los artistas en sus procesos de trabajo y han ampliado con creces nuestras expectativas como equipo comisarial. A todas estas personas y entidades colaboradoras dirigimos nuestra admiración y nuestro sincero agradecimiento por su constante apoyo.

PUBLICACIÓN

FACBA 21

Mutatis mutandis; cambio al azar
Mayo, 2021

Edita

Editorial de la Universidad
de Granada

Dirección y coordinación de esta edición

Marisa Mancilla Abril
Rosario Velasco Aranda

Textos

Francisco José Sánchez
Montalbán
Marisa Mancilla Abril
Rosario Velasco Aranda
Regina Pérez Castillo
Los/as artistas

Corrección ortotipográfica

Ana del Cid Mendoza
Polimnia Correctores

Diseño y maquetación

Patricia Crespo Robles

Adaptación contenidos web, plataformas y redes

Patricia Crespo Robles
Javier García Pérez

Fotografías

Los/as artistas

Impresión

Imprenta Comercial Motril

ISBN: 978-84-338-6678-3

Depósito Legal: GR./ 814-2021

© De la presente edición, Editorial de la Universidad de Granada.

© De los textos, los/as autores/as

© De las imágenes, los/as autores/as

Esta publicación ha sido compuesta con la familia tipográfica Happy Times at the IKOB y Space Grotesk.

Impresa en offset sobre papel Arena Ivory Bulk de 100 gr/m².
Portada impresa en offset sobre papel Nettuno Pesca de 280 gr/m².

Esta publicación ha contado con una ayuda del Programa 43 Ayudas para la Cofinanciación de Actividades de Extensión Universitaria del Plan Propio de Investigación y Transferencia de la Universidad de Granada 2020.



ISABCA

- 2 __ «FACBA 21» __ F. J. Sánchez Montalbán
- 4 __ «*Mutatis mutandis*; cambio al azar» __ Marisa Mancilla Abril,
Regina Pérez Castillo y Rosario Velasco Aranda
- 12 __ «Propuesta para una Colección Temporal» __ Gloria Martín
- 24 __ *Pedernal. La zambra de los guijarros*
+ *Breve historia de una piedra* __ Fito Conesa
- 34 __ «Quimera» __ Antonio R. Montesinos
- 44 __ «Mesa Be Mesa Ve» __ Fernando G Méndez
- 56 __ «Láser Turbulenta» __ Cristina Beltrán
- 68 __ «Bio-Embroidery - Studies of Hybrid Models» __ Alexandra Knie
- 80 __ «Habitáculos y Testigos» __ Timsam Harding
- 90 __ «Tierra que la Multitud Invade» __ María Rosa Aránega
- 102 __ «Loco que decías / nunca más / rápido / repítelo» __ Carlos Cañadas
- 114 __ «Anatomía de la Melancolía» __ Ana Marjalizo,
María José Rodríguez y Manuel Senén