




fuentesal arenillas

# fuentesal arenillas la danza mudanza

12 de mayo-22 de octubre 2023  
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

 **Junta de Andalucía** | Consejería de Turismo, Cultura y Deporte | Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

Se conoce como danza mudanza al número de movimientos que se hacen a compás en los bailes. En principio, son pasos sencillos que, más que verse, sólo se intuyen. Son pasos intermedios sin reglas fijas, donde muchas veces se improvisa, y que permiten al que baila expresar libremente lo que siente. Ahí todo se vuelve mucho más sofisticado y vespertino. El baile se convierte en un bien intangible, capaz de mostrar varios lapsos a la vez y de multiplicar los pasos, caprichos o correspondencias, como ocurre con el deseo cuando entra en hora vespertina, ese momento en que siempre aparece un doble. Una danza mudanza que, en las salas del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla, deviene en una coreografía coral, un diálogo interno y un tiempo sin fechas que reaparece. También un ejercicio de antropología intuitiva que rastrea meticulosamente repertorios de lo minúsculo. Un material sensible de la memoria que nos acerca y nos afecta. Una actitud de asombro ante el mundo. En especial, una puesta en escena del trabajo último de Fuentesal Arenillas.

Tratar de definir ese lugar desde el que habla dicha escultura es la premisa de esta muestra, que recoge algunos de los trabajos que han realizado en la última década con una gran parte de su producción reciente. El punto de partida siempre es el mismo: explorar las relaciones y los estados, el trabajo desde la figura del doble y la práctica de la escultura tras el juego que origina y del juego que proviene. Una práctica muy manual y muy mental, donde sus construcciones objetuales se instalan en otros circuitos de producción material, cultural y popular. Esos que no ve nadie porque siempre están ahí. La vida que existe debajo de las cosas.

Algo parecido es este texto. Por un lado, es una mudanza dentro de este baile que es todo comisariado: hacer que cobre vida un paisaje, un ambiente, un olor. Como todo ensayo, también aquí hay saltos, brincos y giros. Fragmentos de reflexiones, asociaciones, inscripciones, descripciones apresuradas... A veces, el texto mira

hacia delante, abriendo el foco y expandiendo la escritura a todas esas cosas que funcionan como recopilación. Otras veces, la escritura va hacia dentro buscando los rincones más recónditos, ese lugar de origen desde el que surge todo. Aparecerán por aquí ideas de otros artistas cuya lectura del arte apenas tiene distancias con ellos. Aunque si algo hace este texto es merodear por las ideas que Pablo y Julia lanzan en forma de correspondencia como quien escribe sobre sus viajes a la vuelta.

Un libro siempre abierto en la mesa de trabajo, *Galaxias explosivas*, escrito por Guy Brett, sobre el artista David Medalla. Una idea al hilo de la obra *Cloud Canyons*: «busco materiales que, en escultura, sean análogos a la unidad biológica más pequeña, la célula: materiales capaces de multiplicarse».

Y una réplica: *Las nubes copian las cosas que ven* (2023) que remite a un paseo, a la unión de dos elementos relacionados por cuerpos nuevos y en contacto después de la acción del movimiento y que les deja expandirse como la espuma de los *Cloud Canyons* de David Medalla.

Julia Fuentesal y Pablo Arenillas hablan acompañados, como los soplos de aire frío y caliente cuando entran alternativamente en un coche. El suyo es un lenguaje que continuamente se está armando y desarmando. Lo entienden como un estado de suspensión formal y material, que les lleva también al dibujo, el vídeo y el *collage*. Construyen por fraseo, pasando de una cosa a otra y generando movimiento alrededor de lo que dicen. Siempre aparece una alteración, algo que ocurre y se pierde al momento. Lo mismo en sus obras: siempre sugieren brechas de discontinuidad frente a lo monótono. Como buenos anotadores de espacios, se mueven bien en la extrañeza, mirando de cerca asuntos como la levedad, el peso, la tensión, el equilibrio, el roce, la resistencia o lo inesperado. Siempre hay en sus obras una reflexión entre lo físico y lo mental, lo que se ve y lo que se piensa, lo dicho y lo formal. De ahí, el apego que tienen por los objetos

aparentemente familiares que, de tan cercanos, son capaces de llevarte muy lejos. Su idea es llevar el lenguaje a la dimensión física a través del material, hacer lírica de telas y maderas. Indagar en el destilado, en la rima de la mezcla. Que el material pese como la palabra que nombra, permutar el sentido simbólico de las cosas y tensar las metáforas.

Geografía de los rincones, decía hace un momento: allí donde campa a sus anchas el pensamiento imaginario. El viaje que no tiene fin.

De pequeño, Mario Merz jugaba debajo de la mesa de trabajo de su padre, que era ingeniero responsable de la construcción de elevadores utilizados en las montañas. Era una mesa con un tablón y dos caballetes algo inestables. Todo su universo creativo estaba bajo ese sencillo tablero. Mario Merz es artista sí, y arquitecto del escondrijo.

Aparte del ensayo que es este texto hay tres más, metidos en tres monitores en las salas de La Cartuja. Aparece en ellos la danza de unos mejillones como si fueran mariposas frente a un paisaje inexacto. A veces, identificamos el detalle de algunas de sus obras. Otras veces, el fondo parece una ventana, una pared, un tiempo suspendido. Manos que se entrelazan ávidas en busca de un sentido a dos, guion que une dos o más palabras, la complicidad de la emoción. El sonido de las castañuelas o el traqueteo del mar contra las rocas. Fuentesal Arenillas piensan en la concha del mejillón que se agarra pero que también se suelta para avanzar con las mareas, que respiran y aletean en un pestañeo, que coinciden con las demás y se sincronizan al igual que las mariposas. Los artistas manejan los cuerpos escondidos dejando ver el movimiento sólo de sus manos para dar vida a un objeto y convertirlo en la escultura de sus deseos.

Busco «metamorfosis» en el diccionario de Julio Casares: f. Transformación o mudanza de una cosa en otra. Mudanza de formas que experimentan los insectos y otros animales antes de llegar a su estado perfecto. En las mariposas, pasar de huevo a oruga, de oruga a crisálida, de crisálida a mariposa.

La vida de la madera. Detengámonos un momento aquí, en la eficacia de los objetos que excede los significados. En la compañía de títeres de La Tía Norica de Cádiz. En la memoria popular conservando la tradición oral, transmitida de generación en generación, y que se remonta al siglo XVIII. Esas historias que se iban activando y mutando al mismo tiempo, en una especie de baile improvisado, donde un pequeño sinónimo es capaz de dar un giro a la narración. Un teatro llamado de muñecos, en el que están confundidos ambos sexos y se representan piezas prohibidas que poco se adecuan a las buenas formas de las costumbres contemporáneas. Por un lado, están las manos y por otra la voz. Otra danza mudanza que mucho tiene que ver con esta exposición.

También esto: ¿cómo el lenguaje se convierte en un aliado de los objetos sin apagarlos? ¿Puede un soplo de las palabras ser un impulso de animación más allá de su propensión descriptiva, abrumadora? ¿Puede la carga afectiva de los objetos desatar hablas reprimidas de los cuerpos, atraer recuerdos desvanecidos y transmutarse en vehículos sociales de oralidades acalladas?

Pienso en las manos: esa fusión de las polaridades, lado derecho y lado izquierdo, de lo que era y de lo que está siendo. Darse las manos a una misma, extenderla al otro, invitarlo a una comunicación. El corro de chiquillos siempre cantando es un constante darse la bienvenida. Darse las manos cuando se baila es ofrecerse, a uno mismo y al otro, el placer de la soledad rota por un momento en el diálogo de dos cuerpos que, en principio, deberían complementarse siempre, el lleno y el vacío, ventana abierta, esa invitación a asomarse. Las manos que poseen la magia del orden, del dar, de la caricia, del quitar, del limpiarse y ensuciarse, del gesto mecánico, del palpar del ciego, del conocimiento de la creación. Manos con millones de años. Manos-ojos, manos llenas de olfato, manos que tienen la sabiduría de la espera. Manos que desdoblaron por el revés, guante de la propia forma, en el hacer, en el destruir.

Pienso en la voz, en *Las mil y una historias de Pericón de Cádiz*. Página 7. Traducir el habla en la escritura sin puntos ni comas ni espacios ni nada. Renglones que son gente y que son cante y que son realidades volando. Y le contó a su amigo Félix «mira Félix [le dijo] ¡fíjate qué gracia!». La oralidad del flamenco. La experiencia que va y viene sobre el hilo de una narración preocupada más de saberse flotante sobre un tiempo y un espacio que en fijarse en concreciones de fechas y lugares. La inexactitud del habla. Esa torpeza. Ese tropezar donde el lenguaje que te lleva tan lejos.

«Mi cuerpo existe contra el tejido de su ropa, los vapores del aire que respira, el resplandor de las luces o los roces de las tinieblas». Se lo leo a Jean-Luc Nancy.

Voces y manos sobrevuelan en la escultura de Fuentesal Arenillas: un juego de mutaciones, un proceso de cambio. Sus obras hablan de ese interés por manipular objetos cotidianos con el objetivo de dotarlos de un nuevo uso, aunque sea simbólico. Una sucesión de cuerpos y objetos que se cruzan entre sí como una gran metamorfosis. Espacios reales que duplican la realidad, invirtiéndola y aún contradiciéndola. Una escultura concebida como cuerpo, como receptáculo para ser habitado, un cuerpo concebido como arquitectura, como lugar de la experiencia singular, abierta, con el afán por encontrar el sentido de nuestros gestos rutinarios.

1915, Marinetti. Primero hizo una síntesis teatral llamada *Pies*, donde los protagonistas eran piernas, pies, sillas, sillones, un sofá y una máquina de coser. Los cuerpos de los actores convertidos en objetos. Con siete escenas, sin relación narrativa entre ellas, se articulaban acciones entre extremidades y objetos. Después hizo otra pieza teatral, *Están llegando*, con las sillas como únicas protagonistas.

«Siguen en el mismo sitio, como un sueño. Pero más gente», murmuran Pablo y Julia moviendo la frase de aquí para allá.

En la identidad de esta exposición conviven todas estas ideas: abordar la práctica artística como un juego sin normas fijas. Comunicar sin

palabras. Jugar con el signo para dotarlo de una cualidad móvil, nómada, inestable. Producir relatos que siempre acontecen en un ir y venir, montar y desmontar, en una eterna mudanza. Reflexionar sobre la naturaleza del gesto en la vida cotidiana poniendo en escena sencillos actos o comportamientos con los que el espectador se puede identificar fácilmente. Sus acciones son mínimas, llenas de pensamiento *collage* y de naturaleza deliberadamente frágil y efímera. ¿La finalidad de ese baile? Indagar en los vínculos de unos con otros, de todos con los demás, dándole la vuelta a la relación entre lo íntimo y lo social, a valores y funciones.

Lo íntimo y lo social, y Pepe Espaliú en *Háblame, cuerpo*: «Propongo un acto de resistencia que vincule aspectos como la transformación fonética de mi flujo vocal, la noción de circularidad o la idea del borrado a través de la insistencia; colocando mi cuerpo en colisión con el lenguaje y con cierta voluntad de oscilación geográfica e identitaria».

Escultura desde el sur, la llaman: esa oralidad que resuena como gaviotas tras el rastro de los barcos o los ecos de las campanas en los pueblos blancos. Las chicharras cantando de noche o los buenos días de la vecina mientras riega los helechos. Los maceteros esperando vacíos del patio. El silencio de los santos y los pasos, siempre más vivo que en reposo. La escucha hilvanando una historia. Ese lugar elástico situado entre el exterior e interior de las corralas. El mismo que aparece cuando vives con la puerta abierta. Ese lugar que define lo escultórico para Fuentesal Arenillas.

Perrate en la letra de una de sus canciones: «su sombrero era la brisa».

Hay dos series que se llaman *Correvidile* y *Oye lo que traigo*. Las primeras pruebas las hicieron hace dos veranos y tienen como punto de partida las estructuras de los sombreros de sus recuerdos. Los han dibujado y levantado con pliegues y solapas, cosiendo y pegando. En su interior, guardan lo que más quieren para no olvidarlo, como pasa con esas fotos o recortes en el parasol del coche, los bajos de las literas o tras el cristal de la mesa camilla.

¿Qué recordar, cómo recordar, para qué recordar?

Los sombreros son arquitecturas menores como lo son las nubes, las grietas o los bosquejos. Pequeñas arquitecturas rebeldes, necesariamente efímeras que se deslizan a través de los huecos de la convención cotidiana y que no atienden a la idea tradicional de lo formal. En manos de Julia y Pablo, lo material da paso a lo inmaterial y la forma tiende a disiparse. Las tres dimensiones pueden convertirse en dos, las dos en una: un único punto. La sutileza estética es patente, también la astuta invitación por rastrear las intrincadas relaciones, envueltas en tiempo, que explican la existencia de sus esculturas.

«Danza», busco también: f. Los danzantes que bailan juntos. Intriga o asunto difícil. Riña, contienda. Meneo, salto, brinco, giro, festejo, cadencia, exposición.

Aunque no se muevan, todas las obras de esta exposición hacen legible una serie de movimientos sucesivos que dejan entrever los diferentes pasos que han tenido en su proceso de producción. Las huellas interesa preservarlas. También la eficacia de los objetos que excede los significados, los diseños o los propósitos humanos que esos objetos expresan o a los que sirven. El ritmo de la música que desnuda el ambiente de toda sonoridad real, que abstrae el momento devorándolo, que ata a dos seres por lazos invisibles.

Aunque no se muevan, decía. O tal vez sí. *La danza mudanza* es, también, el título de cinco esculturas instaladas en el CAAC sobre un gran suelo de madera y una sexta instalada junto a *Correvedile*. Están hechas con vendas de yeso, un material que permite a las esculturas congelar el movimiento de soportes y articulaciones blandas, algo que les interesa en relación al cuerpo, ese cuidado por mantener una postura estática durante un tiempo largo. El resultado conlleva una acción de cuidados, dicen. Los recursos plásticos de la venda se acercan al punto de cruz de un tejido o un mantel y el blanco diluye unos encuentros con otros y simplifica la forma. Los volúmenes caen hacia abajo por su propio peso, con un eje de madera que

recorre, como columna vertebral, toda la composición y termina apoyado sobre una pequeña punta que hace que toda la estructura tenga un balanceo casi inapreciable cuando alguien entra o sale de la sala.

Ese trozo de madera que respira. El títere haciendo reír al prójimo y Mario Merz imaginando un universo entero bajo un tablero. Y estas manos que escriben este texto pero mucho más pequeñas vendiendo pinzas de tender la ropa de madera como si fueran sardinas. Una y otra vez, contando con los dedos de los pies y al revés. ¡Mire que lo traigo fresco!

Las manos y las voces y los espacios en que anidan las múltiples manifestaciones del pensamiento folclórico son variopintos y muchas veces secundarios. Las corralas, el rebate entre la casa y la calle, las porterías y las azoteas. Allí estuvieron los títeres, en los espacios acotados y creados para la sátira y la denuncia. Escondrijos clandestinos desde donde alzar la voz del pueblo y de la fiesta. El interés de Fuentesal Arenillas con ellos está en esa forma de cobijo, desde donde hacerse oír en una realidad que ha levantado cenáculos para el pensamiento establecido y reservado extrarradios para los no integrados. Doña Rosario Núñez fue la voz durante años tras las cortinas de la barraca de la Tía Norica de Cádiz. Se decía que los títeres eran de facciones especiales, intentando aclarar lo que no es catalogable en los departamentos establecidos por la estética conceptual. Eso les lleva a pensar la escultura como el ejecutante de una representación mágica, que pervive su figura cuando se prolonga en el tiempo. Hilos y voces. Pies y manos.

Bauhaus, *Ballet triádico*, 1923. La combinación entre pantomima, música, danza y vestuario. Los bailarines vestidos como muñecos. Tres danzas y tres partes. En ese contexto se dieron las danzas matemáticas, danza de los espacios, danza de los gestos, danza de las tablillas, danza de los cristales, danza de las formas, danza de los metales o las danzas de aros, donde se experimentaba la materia, la plástica y el actor era transformado en una especie de marioneta-objeto.

Las esculturas de Pablo y Julia se mueven bien en la extrañeza, mirando de cerca asuntos como la levedad, el peso, la tensión, el equilibrio, el roce, la resistencia o lo inesperado. Son obras que sugieren brechas de discontinuidad frente a lo monótono. Hablan del escenario que es un bolsillo. Dentro, explican cómo las manos entran en contacto con pequeños trozos de madera que juegan con el deseo de encontrar la forma. Palma, piel, dedos y tres tacos de madera danzantes. Las manos que ven lo que tocan y las huellas que dejan son lecturas del tiempo. Esa idea de entender lo escultórico tan cercano al olor de la comida que sube por el patio, a la repetición de los amasados en los obradores o al cepillado de la madera soltando serrín en las carpinterías. Espacios mentales cada vez más pequeños que no son ni representación ni narración, sino la acción de los procesos. Una geografía casi sin volumen pero extensa y compacta. Georges Perec sugiere que inventariemos lo que guardamos en nuestros bolsillos: ¿cuáles son sus procedencias, usos y devenires? También invita a que cuestionemos cualquier utensilio aunque sea aparentemente banal: un cubierto, una cucharita, un ladrillo, el hormigón, el vidrio. Son maneras propias, dice, de asir territorios.

*Viñas* (2023) son unas piezas-telares estirados como la piel de un tambor, que contienen formas de sus guantes, esas formas que salen a partir de los patrones del dedo pulgar o de la composición de los demás dedos. Unas formas que recuerdan a partes del cuerpo, como la boca o la lengua o el funcionamiento estructural de una articulación como el codo o la rodilla. Todos espacios recónditos e íntimos.

Lygia Clark también trabajaba con guantes y con pequeñas bolsas de plástico o tela llenas de aire, de agua, de arena o poliestireno; tubos de caucho, rollos de cartón, trapos, medias, conchas, miel y otros muchos objetos inesperados que se desparramaban por una habitación de su casa que llamaba «consultorio». Esa reunión de objetos hablando entre sí.

Fuentesal Arenillas manejan con soltura las palabras compuestas cuando escriben, dando pie

a un lenguaje «otro»: práctica vivida-contada, dibujo-volumen, cuerpo-memoria, magia-otra, taller-accesoria, juego-títere, cuasi-casual, ojo-patio, casa-puerta, idea-noción. A veces van un poco más lejos: aquí-quien-narra. Todo parte de un gesto que tienen en la cabeza, que al principio se presenta en forma de imagen pero que no pueden explicarse más que con ese gesto. Algo que tiene que ver con mover la materia de una forma u otra, una relación con lo que están haciendo y se transforma en el proceso. La idea de desaparición de Mario Montalbetti, la metáfora literal de Lucy Lippard o la mudez en las obras de Eva Hesse.

Eva Hesse: «Ordenada pero no ordenada».

Pablo cuenta que con 17 años empezó a trabajar en la serrería de su abuelo en Cádiz. Uno de los encargos habituales era cortar y montar cajas del tamaño aproximado a la de los zapatos. Se usaban para el traslado de los huesos de los muertos. Estas cajas se realizaban con retales de tableros de aglomerado o aprovechando las tapas antiguas de los bancos de trabajo. Muchas de ellas contenían anotaciones, medidas, cuentas y dibujos de los carpinteros. Unas cajas que se hacían muy rápido entre dos: uno cortaba y el otro clavaba puntillas sin parar durante toda la semana. En muchas de ellas, quedaban vistas en sus tapas y paredes esos dibujos que aleatoriamente se conectaban entre sí. Algunos de esos dibujos recuerdan caras grotescas, máscaras de carnaval o barcos navegando sobre grandes olas. Años más tarde, supo Pablo que todo aquello contenía otro tipo de cadáver: el exquisito.

En los cajones de las cómodas y armarios de antaño había dobles traseras que servían para guardar los papeles delicados o afiliaciones políticas que no debían estar a la vista en un registro sorpresa. El rincón secreto de los abuelos. La misma trasera también solía hacerse en el interior de las cajas fúnebres. Servía para dejar ahí una foto o una carta y acompañar al difunto en esa nueva eternidad.

Pienso ahora en Gabriel Orozco y su caja de zapatos vacía.

El origen de la obra *Imaginaria* (2020-21) está en los delgados tableros de madera con los

que habitualmente Fuentesal Arenillas cubren el suelo del taller. De ellos salen las formas de las 70 tablas enteladas que vemos en esta instalación portátil y que contienen las siluetas azarosas de las huellas de las reuniones sociales en su espacio de trabajo. Sin renunciar a los materiales, dejan vistos los apoyos de los lienzos, las perchas y las escuadras que tanto apelan a su oficio.

El pensamiento de la escultura: pasos que hacen crujir la madera, manos que corren por los campos y voces que viajan sin tener que moverse. Un pensamiento manual desde el que parten Pablo y Julia, desde el que trabajan la escultura. El color rosa clarito asomando por guantes y pliegues. Arropear las viñas, abrigar las raíces. Los sueños móviles que usan de mesa. Cuando se gastan, los recortan y los guardan. Torsos, capuchas, sombreros, cajones y hormas les acompañan como el vestuario a una barraca. Objetos reales, palpables, de uso práctico, órganos en su función primera que retratan sus relaciones del día a día. Vivir como el minuterero de un reloj consumiendo escultura: la amasan, la comen, juegan con ella, la transportan, la visten, la guardan y la reciclan constantemente. Acciones, materiales, herramientas y ejercicios que se agarran fuerte en sus cabezas, pieles y órganos, que nunca está completa del todo, sino que siempre está en proceso a efecto de una bienvenida continua.

Las cajas o cajones de madera las utilizan Fuentesal Arenillas para trasladar o contener sus escenarios o mudas. Forman parte de las crónicas diarias del taller y son como pequeñas barracas que se despliegan con herramientas junto al desarrollo y formalización del trabajo. Hay recortes interiores y hormas talladas de todas sus cabezas. Al moverse alrededor del conjunto de estas cajas, aparece una escena en dos actos: en el interior de las cajas una escena y en el exterior otra, como esos trucos de magia que introducen un cuerpo en un módulo y luego lo dividen, apareciendo trozos del mismo pero desordenados.

Uno de los grandes campos de observación en el teatro de los objetos es el inconsciente material, ese que nuestra mente no registra, no

percibe aunque esté siempre ahí. Rituales domésticos, coreografías diarias que practicamos con las cosas, disposiciones espaciales, objetos inservibles que arrastramos y arremolinamos en nuestro hábitat sin saber ni siquiera que existen. Cómo es el interior de la apariencia de las cosas, qué destino tiene lo que desechamos, lo que continuamente desenvolvemos, tiramos o sale del horizonte de nuestra vida.

Muy común en los pueblos de antaño era ir a la tienda y pedir «el algo» después de hacer la compra. «Deme usted el algo», se decía. Y el tendero te daba «algo». Un tomate, una nuez, un trozo de pan. Un algo.

El papel, la imagen, la escritura que contiene una acción. Las cartas: pensarlas, escribirlas, enviarlas, recibirlas, leerlas, guardarlas. Un espacio desplegable como las barracas. Las hojas de cuaderno de notas llenas de referencias: de obras, artistas, lecturas. El jolgorio de la composición. El diálogo abierto a los que se suman el cante y la escucha.

Y luego está *La mesa es el suelo de las manos V* (2020). Con ella, Fuentesal Arenillas tratan de reubicarnos en el espacio de trabajo donde los materiales se apoyan unos con otros hasta que llegan a conformarse como una sola cosa. Aúnan, como ellos mencionan, la relación de oficios para dar cabida a la improvisación material y reflexionar sobre el concepto e idea como miradas opuestas de una herramienta habitual: la mesa.

¿Qué es lo que queda en las personas implicadas, en mí, en los territorios intensamente vividos al culminar esta experiencia? ¿Qué ocurre después con el conocimiento recogido durante el trabajo de campo? ¿Cómo se sienten las personas al abrir sus biografías socialmente? ¿Qué les deja, qué les cambia, qué permanece idéntico? ¿Qué aprendemos mutuamente al entretener nuestras memorias y cómo ese posible aprendizaje reverbera en los demás al compartirlo?

Sentir el nudo del hilo al coser, de la cuerda de atar, del chicle entre los dientes, de la base del cuadrado, principio de una escala numérica otra, que no tiene que ver con cifras sino con

pasos. Paso que es ritmo, la pausa en la música, el espacio entre la pelota que bota y el suelo, o del pie que la chuta, del parpadeo del neón, el paisaje que huye de la ventanilla del tren, de la oración que sobrepasa el entendimiento, de la suma de las partes, de la flexión de las rodillas, de la humareda que sube, del correr alegre de los niños, del compás del ejercicio, del tamborileo del baile.

Los *Aparejos* (2022-2023) se levantan con madera de otras piezas, pliegos de cartón forrados con loneta, aguantadas por delgados listones, velcros, grapas y costuras. Entrelazadas, se separan un dedo de la pared para que puedan tener espacio e introducir la mano y cogerlas.

«Las palabras no se contentan con decir lo que cuentan; imitan, forman, mediante su choque, su dispersión y su encuentro, el “doble” de la aventura», dice Foucault.

1983. Christian Carrignon presenta su *Théâtre de Cuisine* en Marsella. Hay un corcho, un molinillo de café, un azucarero, una botella de agua y una caja de té. Cada elemento toma connotaciones opuestas a su pequeñez, como si fuesen hitos arquitectónicos de una ciudad donde también otros objetos son personajes.

Fuentesal Arenillas hablan de la oralidad y el folclore. De fiestas y romerías. De cantar los romances, de contar las historias. En el derrame de la palabra, de la escultura, el poder de la metáfora siempre vuelve para hacernos algo más libres. La escultura ha dejado de ser un objeto «trascendente» o simbólico para transformarse en algo más frágil y mundano, pero también más consciente del espacio que ocupa. Obras que no intentan reflejar formas o conceptos abstractos sino todo lo contrario: nos hablan de una forma de estar en el mundo. El sombrero, la cabeza. El cuerpo como temática y como paradigma, como discurso, pero también como materia y como punto de fuga.

Notas al pie de este texto. Pie que deviene cabeza. Texto que son notas. Cabeza de alfiler. Todo cogido con pinzas. Puntada, pespunte, deslustre, bies, aplique, orillo, pinza, patrón, ribete, sisa, vuelta. Lo errático de la costura y de la escritura.

«El tiempo no fluye, se filtra». Lo dice Michel Serres.

Al hilo de los escondrijos: el rincón es una especie de caja, mitad muros, mitad puertas. Una dialéctica de lo de dentro y de lo fuera. Se construye una cámara imaginaria alrededor de nuestro cuerpo que se cree oculto cuando nos refugiamos en un rincón. Las sombras son ya muros, un mueble es una barrera, una cortina es un techo.

Las arquitecturas menores operan como verbos, o como sustantivos. Una gramática parda que funciona como un repertorio, siempre inacabado, de narraciones e imágenes que animan a seguir incorporando relatos, prácticas y espacios. Es una posición vital de encuentro con el mundo. Habitar en lo menor supone aceptar un saber inestable y sin certezas y, sobre todo, no temer al fracaso. Son esos pasos intermedios que dan impulso para los grandes pasos de baile. Son textos intencionadamente fraccionados, desprovistos de ornamento e incluso de gramática. Son frases que funcionan como bloques, donde a menudo se oculta la presencia del escritor. Son exposiciones llenas de estratos, segmentos, conectores y líneas de fuga. Itinerarios que responden al deseo, latente pero poderoso, de deshacer estructuras de poder. Son relatos, como éste, que viven convencidos de que el poder triunfa cuando estría, en ese estado volátil e indeterminado del paisaje que va del sistema cerrado al espacio abierto.

A “dance move” is a unit consisting of a number of various steps within an overall choreography. Normally they are simple steps that are intuited more than perceived individually. And embedded within them are intermediary half-steps with no set rules that are often improvised, thus allowing the dancer to express themselves freely. So, this is where everything turns much more sophisticated and crepuscular. Dance thus becomes an intangible asset, affording several timeframes at once and a growing plethora of steps, whimsies and correlations, as also happens with desire when it enters the twilight zone, the moment when a double always appears. Here in the halls at CAAC, “dance move” becomes a choral choreography, an inner dialogue and a re-appearing dateless time. And also an exercise in intuitive anthropology that meticulously rakes through repertoires of the infinitesimal. A sensitive material of the memory that gets closer to us and affects us. An attitude of awe towards the world. In particular, a *mise en scène* of Fuentosal Arenillas’s recent work.

Trying to define the place from which sculpture speaks is the premise of this exhibition, showcasing some of the works they have made over the last ten years, with an emphasis on their latest production. The point of departure is always the same: to explore interrelationships and states of being, working with the figure of the double and the practice of sculpture following the play it gives rise to and the play it comes from. A very manual and very mental practice, in which their object-based constructions are installed in other circuits of material, cultural and popular production. One that nobody sees because they are always there. Life exists beneath things.

And this text is something similar. On one hand, it is another move within this dance which is completely curated: giving life to a landscape, an atmosphere, a smell. Like all essays, here too there are leaps, shifts and turns. Fragments of reflections, associations, inscrip-

tions, hurried descriptions... At times, the text looks forward, expanding the focus and opening the writing to all those things that operate like a compilation. Other times, the writing turns inwards looking for the most secluded nooks and crannies, the place of origin that gave rise to everything. Ideas will crop up from other artists whose reading of art is barely removed from theirs. Though if there is one thing that this text does, it is to loiter around the ideas that Pablo and Julia pose in the form of correspondence, like someone writing about their travels once back home.

One particular book is always open on my desk: *Exploding Galaxies*, written by Guy Brett about the artist David Medalla. An idea with regard to his work *Cloud Canyons*: “I was looking for materials that, in sculpture, would be analogous to the smallest biological unit, the cell; materials that would be capable of multiplication.”

And a reply: *Las nubes copian las cosas que ven* (Clouds copy the things they see, 2023) that refers to a stroll, to the union of two elements related with new bodies and in contact with each other after the action of the movement, and that lets them expand like the foam in David Medalla’s *Cloud Canyons*.

Julia Fuentosal and Pablo Arenillas speak in measured tones, like the gusts of cold and hot air alternatively entering a car. Theirs is a language that is continuously being armed and disarmed. They understand it as a state of formal and material suspension that also leads them to drawing, video and collage. They construct through phrasing, shifting from one thing to another and generating movement around what they say. An alteration always makes an appearance, something that happens and instantly vanishes. The same thing takes place in their works: gaps of discontinuity with the monotonous always occur. Like good annotators of space, they are completely at home in strangeness, looking around them at issues of lightness, weight, tension, balance, friction, resistance or

the unexpected. In their works there is always a reflection between the physical and the mental, what is seen and what is thought, the spoken and the formal. Hence their attachment to apparently familiar objects that, being so close, can take them so far. Their idea is to take language to the physical dimension through the medium of material, to make lyricism from fabric and wood. Inquiring into the distilled, into the rhythm of the mix. For the material to weigh as much as the word that names it, to swop the symbolic meaning of things and to tauten metaphors.

Geography of hidden nooks and crannies, as I said above: there where imaginary thinking is given free rein. The journey without end.

As a child, Mario Merz played under the desk of his father, an engineer responsible for the construction of lifts used in mountains. The desk consisted of a board on two shaky trestles. His whole creative universe lay beneath that simple board of wood. Mario Merz is of course an artist but also an architect of hideaways.

Apart from the essay in this text, there are three more, this time on three screens in the halls at La Cartuja. In them one can see some mussels that look like butterflies in a vague landscape. At times, we can identify the detail of some of their works. Other times, the background seems to be a window, a wall, a suspended time. Hands entwined eager to find meaning together, a hyphen joining one or more words, the kinship of emotion. The sound of castanets or the crashing of the sea against the rocks. Fuentosal Arenillas think about the shell of the mussel that clings onto rocks, but also that lets go in order to advance with the tide, that breathes and gapes, that coincides and synchronizes with others like butterflies. The artists regulate the concealed bodies, revealing only the movement of their hands to give life to an object and turn it into the sculpture of their desires.

I look up the word *metamorfosis* in Julio Casares’s *Diccionario ideológico de la lengua española*: a noun that, like its English equivalent “metamorphosis”, means a transformation or change in form of one thing into another.

The change of forms undergone by insects and other animals before arriving at their perfect state. In butterflies, the change from egg to caterpillar, from caterpillar to chrysalis, and from chrysalis to butterfly.

The life of wood. Let’s dwell a moment here, on the efficacy of objects that exceed meanings. On the La Tía Norica puppet company from Cádiz. On the popular memory preserved by oral tradition, passed down from one generation to the next, which can be traced back to the eighteenth century. Those stories that are activated and mutated at the same time, in a kind of impromptu dance, where a little synonym is capable of adding a twist to the narration. A doll’s theatre in which both sexes are mixed up and which performs banned works unsuitable for the good manners of contemporary customs. On one side, there are the hands and, on the other, the voice. Another dance move that has a lot to do with this exhibition.

And also this: how does language become an ally of objects without muting them? Can a breath of words be an impulse to animate beyond their overwhelming descriptive propension? Can the affective load of objects unleash the repressed speech of bodies, attract vanished memories and transmute into social vehicles of silenced oralities?

I think about hands: that fusion of polarities, left and right sides, what once was and what is now. Shake hands with yourself, extend a hand to the other, invite them to communicate. The circle of children always singing is a constant self-welcoming. Holding hands when dancing is to offer the self, to oneself and to the other, the pleasure of solitude broken for a moment in the dialogue of two bodies which, in principle, should always complement each other, the full and the empty, the open window, an invitation to lean out. The hands that possess the magic of order, of giving, of the caress, of taking away, of cleaning and dirtying, of the mechanical gesture, of the blind feeling about, of the knowledge of creation. Hands that are millions of years old.

Hand-eyes, hands with the power of smell, hands with the wisdom of patience. Hands that unfold inside out, a glove of the form itself, in the making, in the destroying.

I think of the voice, in *Las mil y una historias de Pericón de Cádiz*, (The thousand and one stories of Pericón de Cádiz). Page 7. Transcribing speech into writing with no periods or commas or spaces nor nothing. A few lines that are just people and singing and fleeting realities. He told his friend Félix “look Félix how funny!” The orality of flamenco. Experience that comes and goes with the thread of a narration more concerned with knowing how to float over a time and space than in fixing itself in the specificities of dates and places. The imprecision of speech. The clumsiness. The clumsiness in which language takes you so far.

“My body exists against the fabric of its clothing, the vapours of the air it breathes, the brightness of lights or the brushings of shadows.” I read it in Jean-Luc Nancy.

Voices and hands hover over the sculpture of Fuentesal Arenillas: a play of mutations, a process of change. Their works speak of their interest in manipulating everyday objects with the goal of giving them a new use, albeit a symbolic one. A succession of bodies and objects that are crossed with each other in a grand metamorphosis. Real spaces that duplicate reality, turning it on its head and even contradicting it. A sculpture conceived like a body, as a receptacle to be inhabited, a body conceived like architecture, as a place of singular experience, open, with the desire to find meaning in our routine gestures.

1915, Marinetti. First, he created a synthetic play called *Feet*, featuring the legs and feet of chairs, armchairs, a couch and a sewing machine. The bodies of actors turned into objects. Without any narrative connection between them, the seven scenes were linked by actions between extremities and objects. Afterwards he created another play, *They Are Coming*, with chairs as the main actors.

“They are still in the same place, like a dream. But with more people,” whisper Pablo and Julia moving the phrase all over the place.

The identity of this exhibition harbours all these ideas: to address art practice as a game without set rules. To communicate without words. To play with signs in order to give them a mobile, nomadic, unstable quality. To produce narratives that always take place in a to-and-fro, assembling and disassembling, in an endless moving house. To reflect on the nature of the gesture in everyday life, staging simple actions or behaviours with which the beholder can readily identify. Their actions are minimal, full of collaged thinking and deliberately delicate and ephemeral. The goal of that dance? To dig deeper into the links between one and the other, between everything and the rest, turning on its head the relationship between the intimate and the social, between values and functions.

The intimate and the social, and Pepe Espaliú in *Háblame, cuerpo* (Speak to me, body): “I propose an act of resistance which links aspects such as the phonetic transformation of my vocal flow, the notion of circularity, and the idea of erasure through insistence; placing my body in collision with language and with a certain desire for oscillation between geographies and identities.”

Sculpture from the south, they call it: that orality that echoes like seagulls following in the wake of boats or the pealing of bells in white-washed villages. Cicadas singing at night or the good morning from a neighbour as she waters her ferns. Empty flowerpots waiting in the courtyard. The silence of saints and processions, always more alive while at rest. The listening threading together a story. That elastic place of *corralas*, located neither inside nor outside. Or like when you live with your front door open. The place that defines sculpture for Fuentesal Arenillas.

Perrate in the lyrics of one of his songs: “His hat was the breeze.”

There are two series of works called *Correvedile* (Telltale) and *Oye lo que traigo* (Listen what I brought). The first came about two summers ago, starting out from the structure of hats remembered by the artists. They first drew them from memory and then made them

with folds and flaps, sewing and pasting. Inside them they treasure what they love the most so as not to forget it, like we do with photos or clippings in the sun visor of a car, on the frame of a bunk bed or underneath a glass tabletop.

What to remember, how to remember, why remember?

Hats are minor architectures, just like clouds, cracks and outlines. Small rebellious and necessarily ephemeral architectures that slip through the cracks of everyday convention and elude outdated ideas of the formal. In the hands of Julia and Pablo, material gives way to the immaterial and forms tend to dissipate. The three dimensions can become two, and two can become one: a single point. The aesthetic subtlety is patent, as is the calculated invitation to trace the intricate relationships, wrapped in time, that explain the existence of their sculptures.

In the aforementioned dictionary I also look up *danza*: again a noun, but apart from its counterpart of dance in English, the Spanish word can signify a dance troupe; and also a thorny issue or intrigue; a scuffle or squabble; a shimmy, jump, leap, twist, celebration, rhythm, exhibition.

Although they don't move themselves, all the works in this exhibition make a series of successive movements readable, movements that afford glimpses of different steps involved in the process of production. They are interested in conserving these traces. And also the efficacy of objects that exceed the human purposes, designs or meanings that these objects express or enable. The rhythm of the music that strips the ambience bare of all real sonority, that abstracts the moment by devouring it, that ties together two beings with invisible bonds.

Although as I said, they don't move. Or maybe they do. Apart from the title of the exhibition itself, *La danza mudanza* is also the name of five sculptures installed at CAAC on a large wooden floor with another one installed with the artwork *Correvedile*. They are made with plaster bandages, a material that allows the sculptures to freeze the movement of soft joints and sup-

ports, something that interests the artists in relation to the body, a care in maintaining a static posture over a prolonged time. A result that, as the artists underscore, involves an action of care. The plasticity of the bandages is reminiscent in ways of the cross-stitching in the fabric of a tablecloth while the white colour simplifies the form. The volumes droop under their own weight around a wood axis running through the composition like a backbone, and end up slumped against small points of support that mean that the overall structure of the sculpture sways almost imperceptibly when someone enters or leaves the room.

That piece of wood that breathes. The puppet making someone laugh and Mario Merz imagining a whole world under a wooden board. And these very same hands that are writing this text, though much smaller, selling wooden clothes pegs as if they were sardines. Come and get them! Straight off the boat! Counting on my toes over and over again, forwards and backwards.

The hands and voices and spaces that nestle the manifold manifestations of folkloric thinking are sundry and often secondary. Houses with shared courtyards, the space in between home and street, the porter's booth and roof terraces. Delimited places for puppets, created for satire and protest. Hideaways where the voice of the people and of popular celebrations can be raised. Fuentesal Arenillas' interest in these spaces lies in their shelter-like form, a place from where to make oneself heard in a reality that has constructed sanctums for accepted thinking and set aside reservations on the outskirts for the unintegrated. For many years Doña Rosario Núñez was the voice behind the curtains of La Tía Norica puppet show in Cádiz. It was said that the puppets had special facial features, trying to clarify what was not catalogable in the conventional departmentalization of conceptual aesthetics. This led them to conceive sculpture as the implementation of a magical representation, whose figure survives when protracted in time. Threads and voices. Feet and hands.



Bauhaus, *Triadic Ballet*, 1923. The combination of pantomime, music, dance and costumes. Dancers dressed like dolls. Three dances and three acts. The stage setting for mathematical dances, the dance of spaces, the dance of gestures, the dance of boards, the dance of glass, the dance of forms, the dance of metal or the dance of rings, experimenting with material, plastic and actors transformed into a kind of marionette-object.

Pablo and Julia's sculptures are at home with oddity, peering in close quarters at things like lightness, weight, tension, balance, friction, resistance or the unexpected. Works redolent of gaps of discontinuity with monotony. The speak of the stage as a pocket. Inside which, they explain, the hands come into contact with little bits of wood that play with the desire to discover forms. Palm, skin, fingers and three dancing wedges of wood. The hands that see what they touch and the prints they leave are readings of time. This idea of understanding sculpture so close to the smell of cooking rising from downstairs, the repetitive kneading of dough in bakeries or the sawdust leftover after planing wood in a carpentry workshop. Ever smaller mental spaces which are neither representation nor narration, but the action of processes. An almost volumeless yet vast and compact geography.

Georges Perec suggested that we make an inventory of what we carry around with us in our pockets: that we ask ourselves about their provenance, their uses and what will become of them. He also asked us to question our utensils however apparently trivial they might seem: a fork, a teaspoon, a brick, concrete, glass. They are, he says, the proper ways to go about getting a grasp of a territory.

*Viñas* (Vines, 2023) are loom-pieces stretched like the skin on a drum, which contain forms of their gloves, forms that come from the patterns for the thumb or from compositions of the other fingers. These forms recall parts of the body, like the mouth or the tongue, or the structural functioning of a joint like the knee or elbow. Secluded and intimate spaces.

Lygia Clark also worked with gloves and with little plastic or fabric bags full of air, water, sand or polystyrene; rubber tubes, rolls of cardboard rolls, sheets, stockings, shells, honey and many other unexpected objects scattered around a room of a house she called "the consulting room". A meeting of objects talking to each other.

Fuentesal Arenillas make free and easy use of compound words whenever they write, putting in place an "other" language: a lived-told practice, drawing-volume, body-memory, magic-other, workshop-accessory, game-puppet, quasi-casual, eye-patio, house-door, idea-notion. And sometimes they go a bit further: here-who-narrates. It all starts with a gesture they have in their head, which in the beginning takes the form of an image but which cannot be explained other than with that gesture. Something that has to do with moving material in one way or another, a relationship with what they are doing and which becomes part of the process. Mario Montalbetti's idea of disappearance, Lucy Lipard's literal metaphor or the muteness of Eva Hesse's works.

Eva Hesse: "Ordered yet disordered."

Pablo recalls how, when he was seventeen years old, he started working in his grandfather's sawmill in Cádiz. One of his jobs was to cut and assemble boxes, roughly around the size of a shoebox, which were used for moving the bones of the dead. These boxes were made with remnants from chipboard or recycling the old tops of workbenches. Many of them still had the notes, calculations, measurements, numbers and drawings made by the carpenters. The boxes were put together quickly between two: one cut and the other nailed the bits together all week long without rest. On the lids or sides of many of them you could still see those drawings which were randomly joined together. Some of those drawings brought to mind grotesque faces, carnival masks or boats sailing over big waves. Years later, Pablo discovered that all of them contained another type of corpse: an exquisite one.

The drawers of old wardrobes and dressers sometimes had false backs which were used

to hide sensitive documents or papers with political affiliations you would not want to be found during an unannounced search. Our grandparents' secret hiding place. The same false bottom used to be made inside these funereal boxes and were used for inserting a photo or a letter to accompany the deceased in their new eternity.

I am brought to mind of Gabriel Orozco and his empty shoebox.

The origin of *Imaginaría* (2020-21) can be found in the thin sheets of wood with which Fuentesal Arenillas usually cover the studio floor. This led to the 70 lined boards we see in this portable installation, which contain accidental silhouettes which are the outcome of social gatherings in their studio. Without renouncing materials, they leave the canvas supports on view, as well as the hooks and brackets that speak so much of their craft.

Thoughts running through the mind of a sculptor: steps that make the wood creak, hands that run through the fields and travel without having to move. A manual thought from which Pablo and Julia start out, from which they work the sculpture. The pale pink colour peeking through gloves, flaps and folds. Wrapping vines, cossetting roots. Mobile dreams using tabletops. When they are all used up, they cut them up and store them. Carrying torsos, hoods, hats, boxes and moulds around with them like the costumes for a travelling troupe. Palpable real objects with an everyday use, organs in their primary function that portray their day-to-day relationships. Living like the minute-hand of a clock consuming sculpture: kneading it, eating it, playing with it, transporting it, dressing it, storing it and constantly recycling it. Actions, materials, tools and exercises that cling on tightly in their heads, skins and organs, that are never completely whole, but are always in the making with the purpose of effecting a continuous welcome.

Fuentesal Arenillas use wooden boxes to transport or contain their scenarios or personal belongings. They are part of the everyday chronicles of the studio and are like little huts

that they deploy with tools in parallel with the development and materialization of the work. There are inner cuttings and carved moulds from all their heads. When moving around this set of boxes, a scene in two acts appears: one inside the boxes and the other outside, like those magic tricks that introduce a body into a box and then cut it in two, giving rise to pieces of the same thing but disjointed.

One of the great fields of observation in the theatre of objects is unconscious material, what our minds do not register or perceive even though it is always there. Domestic rituals, the daily choreographies we enact with things, spatial arrangements, the unusable objects we cannot let go of in our habitat without even being aware they exist. What is beneath the outer appearance of things, what is the fate of what we discard, what we use up, throw away or what disappears from the horizon of our life.

Years ago, in small villages when people did their shopping they would ask for "the something" when they had finished buying what they wanted. "Give me the something" they would say. And the shopkeeper would give them "something". A tomato, a walnut, a piece of bread. A something.

Paper, the image, the writing that contains an action. Letters: compose them, write them, send them, receive them, read them, store them. A pop-up space like a booth. The pages of notebooks full of references: artworks, artists, readings. The revelry of composition. The open dialogue that is rounded off with singing and listening.

And then we have *La mesa es el suelo de las manos V* (The table is the floor of the hands V, 2020). In it, Fuentesal Arenillas try to relocate us in the working space where materials are contingent upon one another until they become one single thing. As they tell us, they combine crafts to allow for material improvisation and to reflect on the concept and idea as gazes opposing a standard device: the table.

What remains in all the people involved, like myself, in the intensely lived territories once this experience is over? What hap-

pens afterwards with the knowledge gleaned during the fieldwork? How do people feel when they open up their lives socially? What is left to them, what changes them, what stays the same? What do we learn mutually when intertwining our memories and how does that potential learning reverberate in others when sharing it?

Feeling the knot of the thread when sewing, of the string when tying, of chewing gum between your teeth, of the base of the frame, the beginning of another numerical scale that has nothing to do with numbers but with steps. A step which is rhythm, the pause in music, the space between the bouncing ball and the floor, or the foot that kicks it, the flickering neon, the landscape that rolls by the train window, the prayer beyond understanding, the sum of the parts, the bending of knees, the column of rising smoke, the happy frolicking of children, the compass of exercise, the drumming of the dance.

The various works called *Aparejos* (Riggings, 2022-2023) are made with remnants of wood from other pieces and folds of cardboard lined with sailcloth, all girded together by thin strips of wood, velcro, staples and stitches. They are separated from the wall by a finger's width, allowing space for a hand to be placed behind so as to grasp them.

"Words are not happy just to say what they say; through their clash, their dispersion and their encounter, they imitate and give shape to the 'double' of the adventure," Foucault tells us.

1983. Christian Carrignon presents his *Théâtre de Cuisine* in Marseille. There are corks, a coffee grinder, a sugar bowl, a bottle of water and a tea caddy. Each element adopts connotations opposed to its smallness, as if they were architectural landmarks in a city where other objects are also characters.

Fuentesal Arenillas speak of orality and folklore. Of fiestas and festive pilgrimages. Of singing ballads, telling stories. In the spilling of the word, of sculpture, the power of the metaphor always returns to make us freer. Sculpture is no longer a "transcendental" or symbolic object and has become something more frag-

ile and mundane, but also more conscious of the space it occupies. Works that do not strive to reflect abstract concepts or forms but just the opposite: they speak to us of a way of being in the world. The hat, the head. The body as theme and as paradigm, as discourse, but also as material and as vanishing point.

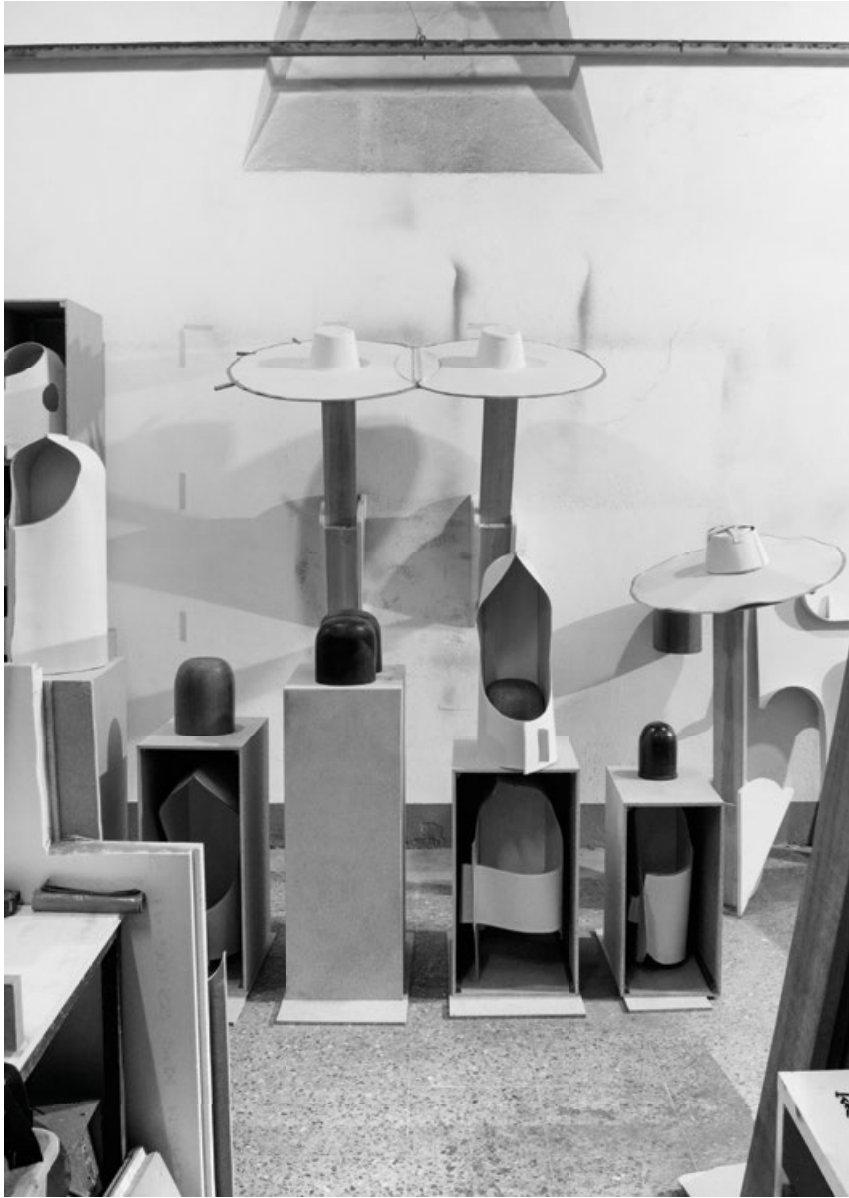
Footnotes to this text. A foot that becomes head. A text which are notes. A pin head. Everything handled with kid gloves. Stitching, backstitching, delustring, bias, tucking, selvage, dart, pattern, border, sleeve-hole, cuff. The waywardness of sewing and of writing.

"Time does not flow but, rather, percolates." Or so says Michel Serres.

Following the thread of hideaways: the corner is a kind of box, half walls, half door. A dialectics of inside and outside. It constructs an imaginary chamber around our body which we believe is hidden when we take refuge in a corner. Shadows are now walls, a piece of furniture is a barrier, a curtain a ceiling.

Minor architectures operate like verbs, or nouns. A worldly-wise grammar that functions like an always unfinished repertoire of narrations and images that encourage the addition of stories, practices and spaces. It is a vital stance of encounter with the world. Inhabiting the minor means accepting instability and uncertainty and, above all, not being afraid of failure. Those intermediary half-steps that build the momentum for the bigger dance steps. They are deliberately fragmented texts, divested of ornament and even grammar. They are phrases that function in blocks, where the presence of the writer is often concealed. They are exhibitions full of strata, segments, connectors and vanishing points. Routes that respond to the latent yet powerful desire to disrupt power structures. Stories, like this one, that are convinced that power triumphs when it is stretched, in that volatile and indeterminate state of the landscape that ranges from the closed system to the open space.









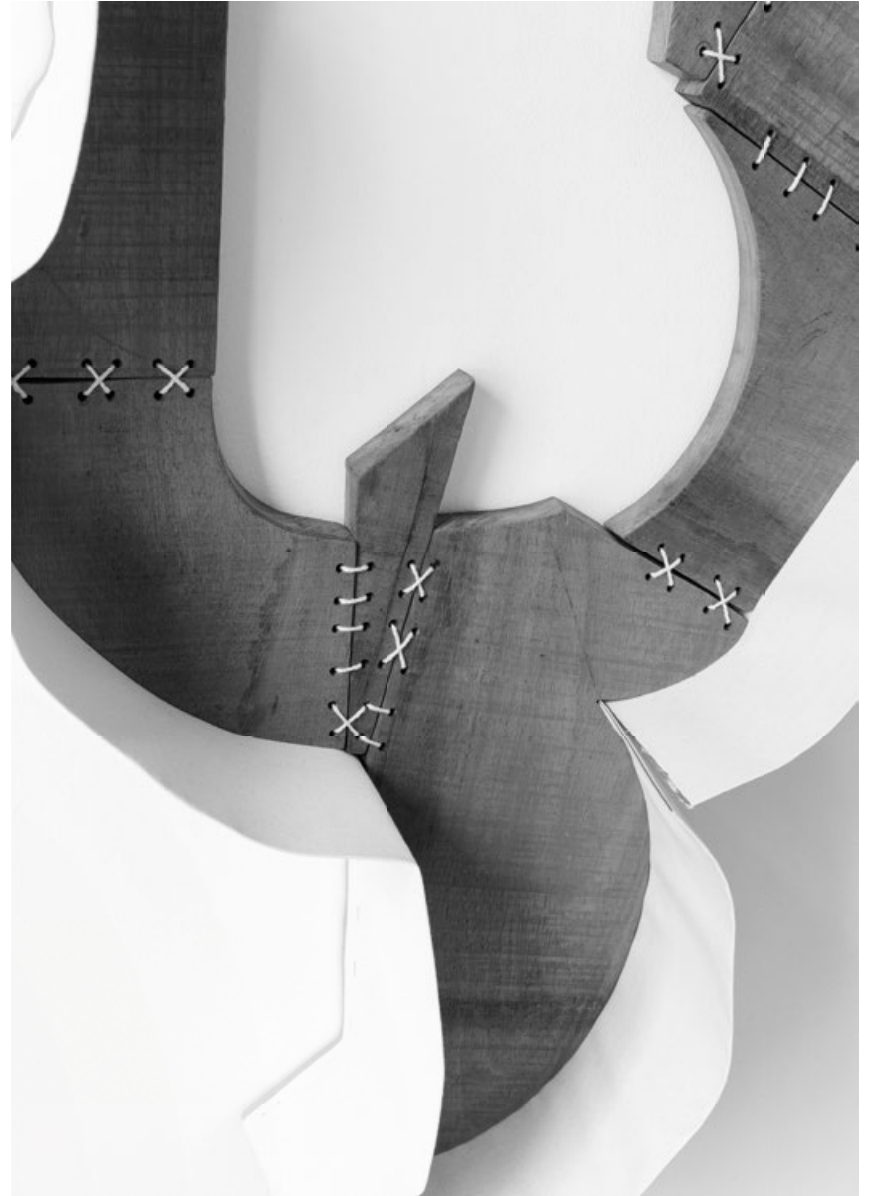










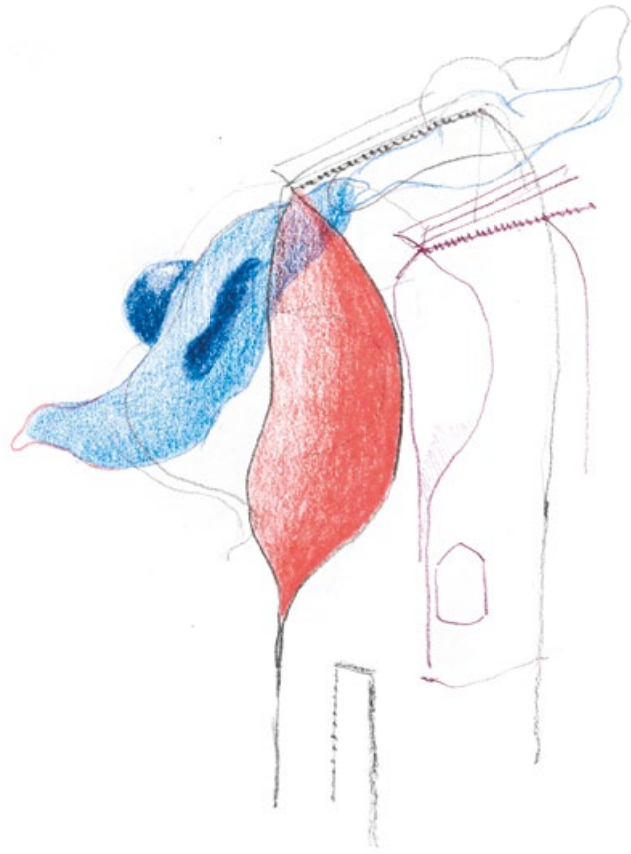














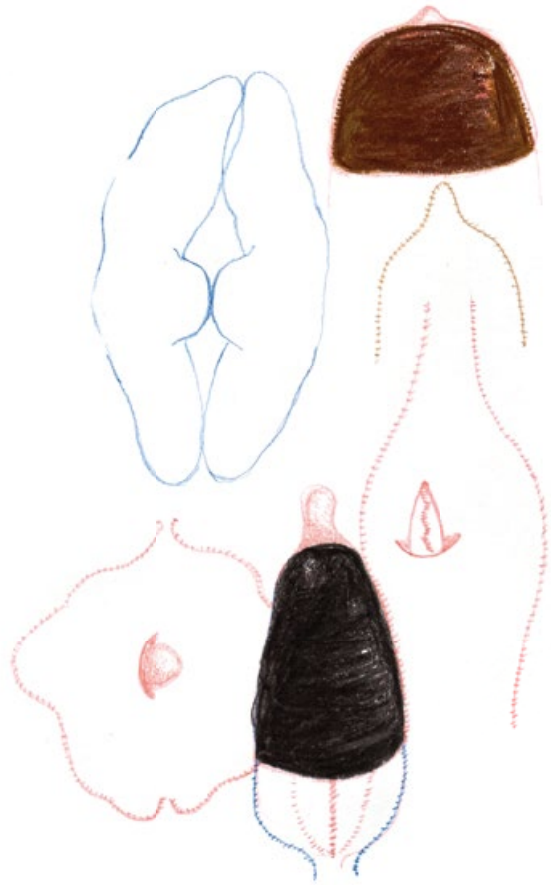




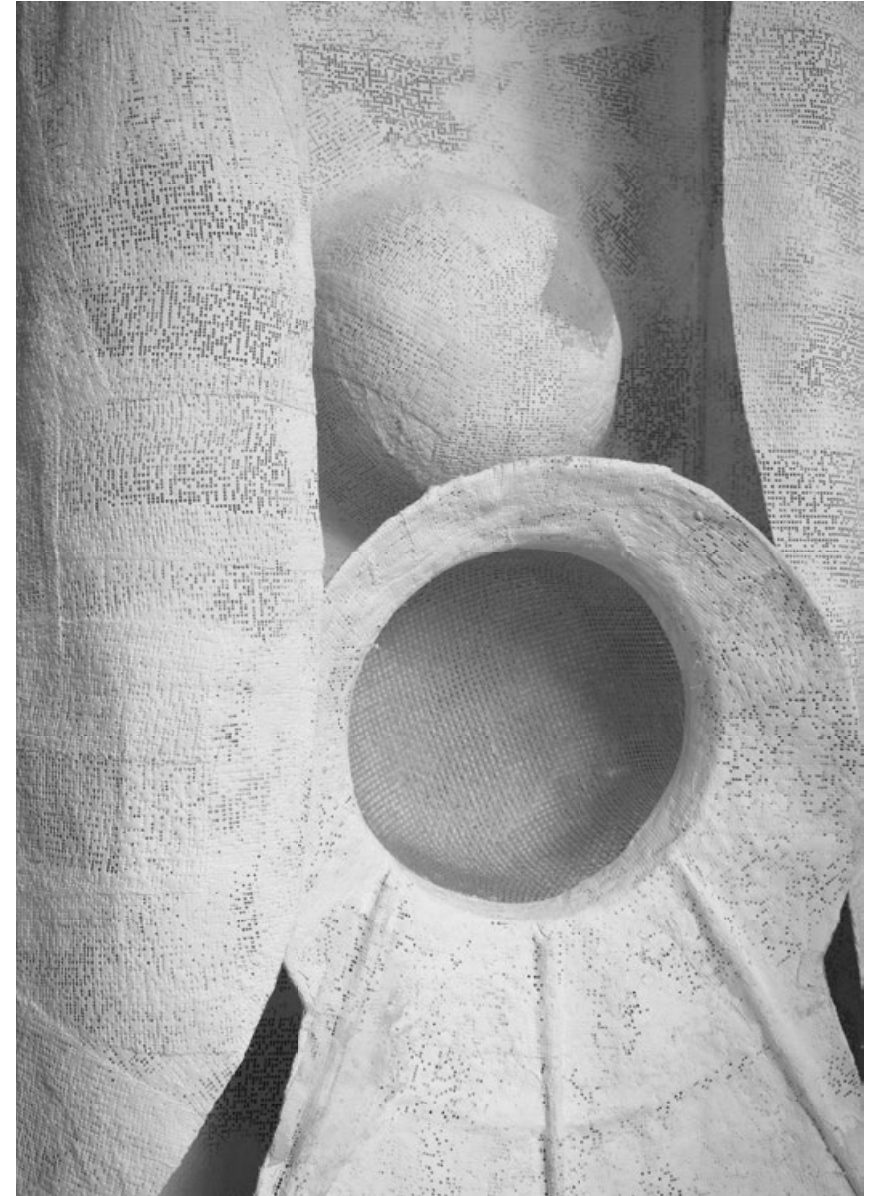














EXHIBITION  
ARTISTS  
OPENING







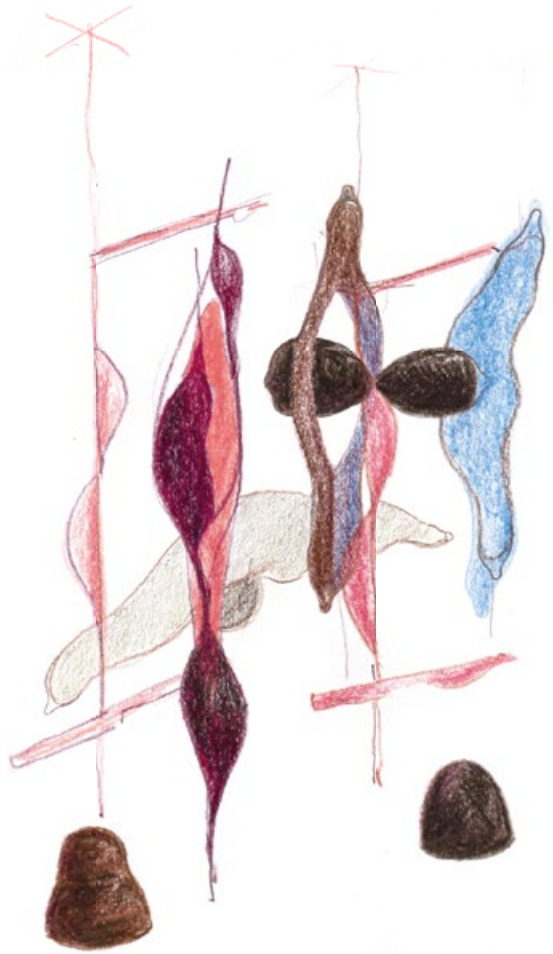










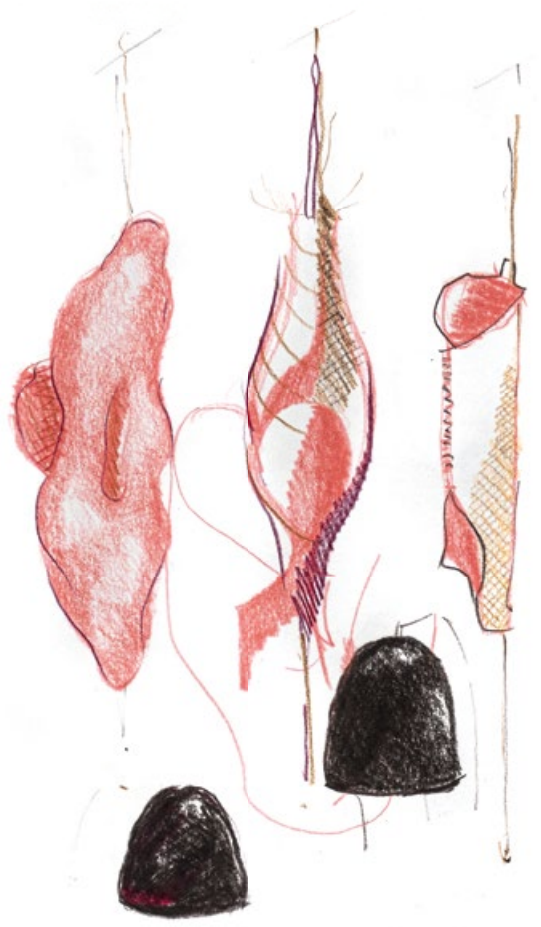














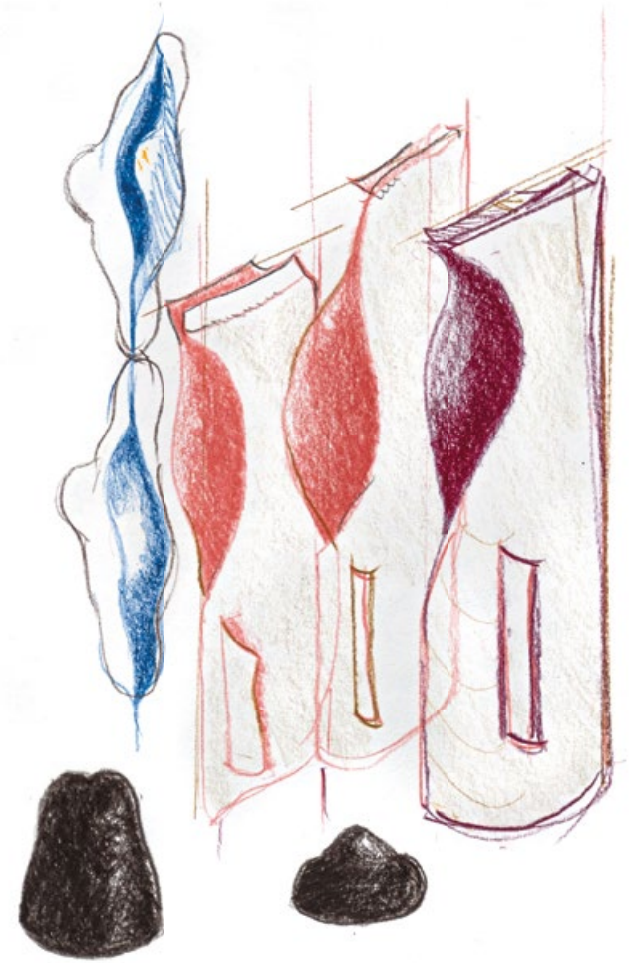












## INTRODUCCIÓN

«Muchas de las mejores obras que se realizan en la actualidad parecen deslizarse entre diferentes medios» escribía el artista, cineasta experimental, músico, escritor, crítico y editor Dick Higgins en un texto de 1965 publicado en el primer *Boletín de otra cosa*<sup>1</sup>. En este corto pero sustancial ensayo, Higgins presenta una aproximación histórica a las prácticas «intermediales». O más bien lo que subraya es que la separación entre los distintos medios artísticos fue una contingencia acaecida en el Renacimiento y sostenida, particularmente en occidente, por fuerzas sociales desiguales. Con optimismo de artista, Higgins creía ver que los signos de cansancio de dichas fuerzas se multiplicaban por todas partes. La negativa de los artistas de su generación a verse confinados en una disciplina estanca era tan notoria que Higgins sintió la necesidad de recoger la palabra «intermedia», con la que se había topado en un texto del filósofo y poeta romántico Coleridge, y de traerla a un mundo que empezaba a conceptualizarse como «aldea global». Empezó entonces a predicar con el ejemplo, y en adelante no dejaría de experimentar y agitar el término «intermedia», desplazando continuamente lo que éste nombraba en su propia práctica.

En «Statement on Intermedia», publicado poco después en la revista *dé-coll/age*, Higgins señala: «éste es el acercamiento intermedial, aquel que enfatiza la dialéctica entre los

medios. Un compositor es un hombre muerto a menos que componga para todos los medios y para su mundo»<sup>2</sup>. Además, resalta allí que la cuestión no consiste en mezclar medios, sino en encontrar la forma más inmediata posible de emplearlos al servicio de nuestras preocupaciones presentes. Como se ve, para Higgins se trata fundamentalmente de una cuestión de uso, pues si lo que llamamos artes no es necesariamente utilitario para sostener un determinado estándar de vida, sí se demuestra necesario para afrontar una buena supervivencia, sensible a todo lo vivo. En este sentido, lo intermedial intenta poner en relación pragmática planos de realidad que, de un modo u otro, han sido separados categóricamente.

De hecho, el uso del término ha permanecido activo y, más recientemente, el crítico cubano José Esteban Muñoz se ha referido a la «intermedialidad *queer*» como importante para poder trazar un «plano de ubicaciones de la utopía»<sup>3</sup>. Explica: «el uso de lo intermedial que yo sugiero es interdisciplinario en relación con los protocolos artísticos así como en relación con las taxonomías de la raza, el género y el sexo»<sup>4</sup>. En su texto sobre la intermedialidad, Muñoz recupera la preciosa elaboración del concepto que la crítica de danza lesbiana Jill Johnston había hecho en los años 70:

«Ningún final para lo que puede tener un final en la gran reintegración: lo intermedial de la ciudad cósmica; lo intermedial de la genealogía de un gran sueño prolífico; lo intermedial del lenguaje como el balbuceo de infantes felices; lo intermedial de hordas de artistas (toda la gente) que crean castillos de arena y otras

1 Dick Higgins, «Intermedia» en *The Something Else Newsletter*, vol.1, n.º 1. Nueva York, Something Else Press, febrero, 1966. Traducción al español de Pablo Marín publicada en la compilación *Fluxus escrito. Actos textuales antes y después de Fluxus*, ed. Mariano Mayer. Buenos Aires, Caja Negra, 2019, pp. 73-79. Debo mi familiaridad con la obra de Dick Higgins y la editorial Something Else Press al trabajo realizado en los últimos años en la preparación de la exposición *Llámalo de otra manera. Something Else Press, Inc. (1963-1974)* junto a sus comisarixs Alice Centamore y Christian Xatrec (Museo Reina Sofía, Madrid, 26 de septiembre de 2023-22 de enero de 2024).

2 *Dé-coll/age*, n.º 6. Fráncfort, Typos Verlag, julio de 1967, pp. 1-2.

3 José Esteban Muñoz, *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*. Buenos Aires, Caja Negra, 2020, p. 205.

4 *Ibid.*, p. 207.



fatuidades adentro de su cabeza y fuera de ella, o sin hacer absolutamente nada. Lo intermedial es el mundo antes y después de cortarlo en pedacitos y guardarlo en un cajón con la etiqueta MÍO, TUYO, SUYO»<sup>5</sup>.

Incluso en este rápido repaso por su historia resulta sencillo comprender los efectos redistributivos que estxs autorxs percibieron en el concepto «intermedia», y el potencial conversador –transcultural, transhistórico, trans...– que habilitaba en un mundo ya inevitablemente globalizado. Un mundo que a día de hoy se muestra además «polarizado», en el que los medios que nos conectan son los mismos que nos enfrentan.

Lo intermedial, en cambio, deshace la rivalidad entre distinciones del tipo «viejo y nuevo» –tan utilitaria para la historia del arte como para cualquier otro discurso ideológico de orden «progresista»– porque no se realiza sino en el uso concreto de los medios para/dentro de una actualidad que es siempre situada e inacabada. Más allá de fetichismos con una palabra concreta, quisiera rescatar aquí una tentativa que le reconoce una usabilidad no utilitaria a lo que llamamos arte a la vez que resalta el uso de los medios disponibles no al servicio de tradiciones ya reificadas, sino de problemas vitales con los que tales medios y usos se implican.

Valga todo lo anterior como una (quizá) intempestiva entrada al arte de Fuentesal Arenillas, y como adhesión a un plan para intentar salir de (precisamente) la tentación reificadora que pudiera subsistir en la lectura de sus trabajos como soluciones a problemas específicos de la escultura. Por eso, quisiera en primera instancia preguntarme (que nos preguntemos) si nombrar sus obras como «esculturas» alcanza realmente a nombrarlas, si no sería más preciso e invitante aludir, dependiendo del caso concreto, a «esculturas-dibujo», «esculturas-arquitectura», «recortes filosóficos» o «carpintería poética», por enumerar sólo algunas de las infinitas denominaciones posibles.

5 Ibid., p. 221.

Empujado por ese mismo deseo de precisión abierta, quisiera también evitar la tentación apologética de los textos que suelen reducir la existencia de las obras al resultado de las intenciones y acciones conscientes y deliberadas de sus autores. Como *ente autor*, Fuentesal Arenillas (algo más y distinto a la simple suma Julia Fuentesal + Pablo Arenillas) conforma ya un *inter* que nos deja pensar en otros encadenamientos *inter* puestos en juego a la hora de obrar. Me siento cerca de Vinciane Despret cuando en su libro *¿Qué dirían los animales si les hiciéramos las preguntas correctas?* se detiene en la «O de Obras» para preguntar «¿los pájaros hacen arte?» Embarcarse en esta cuestión con otrxs autorxs permite a Despret objetar tanto el supuesto carácter pasivo de la obra en relación a su autor como el sobreasumido papel del autor como núcleo emanador en relación a la obra. Cito en extenso:

«... el problema de[l antropólogo Alfred Gell es el siguiente: si se considera como arte lo que es recibido y aceptado como tal por el mundo institucionalizado del arte, ¿cómo considerar las producciones de otras sociedades que nosotros consideramos como producciones artísticas, aunque esas mismas sociedades no les otorgan dicho valor a esos objetos? [...] La antropología es el estudio de las relaciones sociales; entonces hay que considerar el estudio de la producción de los objetos en esas relaciones [...] los objetos mismos deben ser considerados como agentes sociales, dotados de las características que les dotamos a los agentes sociales. Por lo tanto, Gell va a intentar sacar la cuestión de la intencionalidad del marco estrecho en el cual la ha encerrado nuestra concepción y va a abrir la noción de agente –por ende, de “ser dotado de intencionalidad”– a otros seres además de los humanos.[...] El concepto de agentividad (que el traductor francés de su libro *El arte y sus agentes* traducirá por “intencionalidad”) ya no se postula entonces como una manera de clasificar los seres (aquellos que serían ontológicamente agentes, que estarían dotados de intencionalidad, y los que serían ontológicamente pacientes, y estarían desprovistos

de ella). La agentividad (o la intencionalidad) es relacional, variable y se inscribe siempre en un contexto. No solamente la obra puede fascinar, capturar, embrujar, atrapar a su destinatario; sino que la agentividad contenida en la materia misma de la obra por hacer es lo que controla al artista, que desde entonces ocupa la posición de paciente»<sup>6</sup>.

De momento, digamos tan sólo que las obras que aparecerán en este texto tienen su vida más allá de Fuentesal Arenillas, el *ente artista* que, sin embargo, resulta vital para darles forma. Las líneas que siguen son un intento de ensayo-relato a partir de recuerdos personales iniciados con un regalo que Julia y Pablo me hicieron hace unos años...

## I EL CUERPO Y LA CASA

Es difícil no quedarse mirándolo, porque se da todo a ver: la superficie, las costuras, los pliegues, los pellizcos y los cortes, el encaje como desencajado de las piezas que forman la corona, el rosa pálido tan crudo y tan sensual, más carnoso en el forro, por «abajo», aunque cueste llamar «abajo» a una superficie destinada a sentarse encima de la cabeza. Y ese coqueto bordado en forma de comisura<sup>7</sup> que, casi del mismo color que la loneta, se expresa por pura textura. Digo «sensual» porque da ganas. Da ganas de tocarlo y ponerse-lo. Al principio lo coges con mucha precaución, como cuando se toma a los bebés pequeños, con miedo a que se descomponga una hechura tan expuesta. Mostrarse vulnerable es una vieja táctica para reclamar cuidado, y una forma paradójica para alguien que es un sombrero. Con el tiempo he comprobado que le cae bien a todo el mundo, por fuera y por dentro, llamando «fuera» a cómo os ven los demás y «dentro» a cómo lo sientes cuando lo llevas puesto.

6 Vinciane Despret, *¿Qué dirían los animales si les hiciéramos las preguntas correctas?* Buenos Aires, Cactus, 2018, pp. 128-130.

7 Por tener el bordado una forma similar a las aberturas articuladas que Fuentesal Arenillas presentan con la serie *Comisuras*.

Recuerdo la primera vez que anduvimos juntos por la calle. Fue un trayecto de casa al trabajo, por la mañana. Hacía ya mucho sol y, en esa circunstancia, un sombrero parecía buena compañía. Recuerdo sentir el ala abriendo y cerrándose, la sensación de caminar como una monja con *cornette* que en cualquier momento va a echar el vuelo: una cierta ligereza que alegraba el paseo por General Ricardos, probablemente la avenida con menos gracia de todo Madrid. Y, a la vez que la copa y el ala se guardaban para sí el sol directo, la también llamada falda amortiguaba con su caída el ruido y la vista del tráfico implacable que circula a esas horas los días de diario. Recuerdo a Simone Weil escribiendo sobre los sentidos: «... la felicidad está más allá del ámbito del consuelo y del dolor. Se percibe con otro sentido, igual que la percepción de los objetos en el extremo de un bastón o de un instrumento es distinta del tacto propiamente dicho. Ese otro sentido se forma por el desplazamiento de la atención mediante un aprendizaje en el que participan el alma entera y el cuerpo»<sup>8</sup>. Si se piensa bien, cada cosa con/a-través-de la que vemos el mundo puede reorganizar nuestra atención y regalarnos, así, un sentido nuevo que es inseparable de ella.

Pronto fuimos encontrando más momentos de experiencia conjunta. En otra ocasión, Muna lo combinó *por fuera* con un collar rosa expropiado al Primark y el vestido nuevo marca Pimes que Ale me había apañado cosiendo los ribetes bajos de dos camisetas con pelotillas. De esta guisa, y al son del parloteo con Punka, fue protagonista de una sesión de fotos tomadas por Muna al sol de la azotea, nuestro espacio aireado sobre el techo común de la calle Matilde Hernández, número 36.

En virtud de alguna lógica circulatoria, una de aquellas fotos bajó a reunirse con el archivo de materiales del estudio de Julia y Pablo, y ellxs fueron a ponerla *por abajo* de otro sombrero. Cobijada y argamasa-da con más materiales, conforma ahora el

8 Simone Weil, *La gravedad y la gracia*. Madrid, Trotta, 2007, p. 73.

techo de una pieza de la serie *Correvedile*: ¿es ésta un toldo bajo el que descansar o una imagen-conjunto que nos transporta? Es difícil dar una respuesta sencilla. Las suyas son criaturas-arquitectura que pueden moverse y hacer lugar a la vez.

Eso pensé la primera ocasión en que vi sus criaturas-mueble fuera del estudio. Instaladas en la galería, esas presencias eran capaces –como diría Muna– de *hacer casa*. Será por la combinación del DM con la loneta y la pintura plástica, por su escala humana o por sus cajoncitos de madera de pino que te abren en la cabeza un rincón misterioso que parece poder guardar más de lo que muestra. Fuentesal Arenillas hablaba de dibujar con la madera y, siendo tan abstractas sus formas, asombra ver su concreción palpable y su como resistencia a ser tomadas por cosa. Plantadas sobre aquel suelo de microcemento, parasitaban la galería y la convertían en *otra cosa*.

## II EL TRABAJO Y LA PAUSA

«Estamos trabajando con lo que no se ve pero está ahí y está sucediendo. Por ejemplo, sabes lo que sucede sobre tu mesa de trabajo pero... ¿Qué ocurre debajo de ella?», se preguntaba Fuentesal Arenillas hace unos años. Me conmueve ahora recordar la obra *Imaginaria* hablando de tú a tú a la avenida de América desde el hall de la Sala de Arte Joven en la exposición *Cubierta brillante, margen delgado* (del 2 de junio al 25 de julio de 2021). *Imaginaria* (2020-2021, loneta cruda, táblex, puntillas, grapas, madera de sapeli. Setenta piezas que varían en sus dimensiones y apoyan en perchas o escuadras de sapeli) recopila las huellas que las tertulias con lxs amigxs habían ido dejando sobre el suelo de táblex del estudio-casa, les da cuerpo con bastidores y las arropa en loneta blanca. Pero lo que más emocionaba ver era el delicado entramado de apoyos, la finura con que descansaban los paneles mientras se medían suavemente contra el muro, su arreglo preciso y tranquilo.

En física se conoce como «mecánica» al estudio del movimiento y el reposo de los cuerpos, y al de su evolución en el tiempo por la acción de las fuerzas sobre ellos. El nombre proviene del latín *mechanica*, esto es, el arte de construir máquinas. La mecánica clásica define el trabajo como ese desplazamiento ejercido por las fuerzas que se aplican sobre los cuerpos. Por eso, cuando la energía cinética de un cuerpo permanece detenida por la acción conjunta de las fuerzas que actúan en él se dice que el trabajo es nulo, porque la fuerza y el desplazamiento actúan en sentido perpendicular y se compensan mutuamente. El trabajo nulo, una detención, no consiste pues en ausencia de esfuerzo, sino que es un estado que se alcanza y que, en este caso, implica lo que la obra hace hacer al ente artista Fuentesal Arenillas.

Leemos en Wikipedia: «Se puede considerar que la mecánica teórica se inicia con Arquímedes (287-212 a. C.) de Siracusa, Sicilia, al que debemos, entre otros importantes ingenios y aparatos, el tornillo sin fin o la rosca, dispositivo con el que de forma eficaz se conseguía salvar desniveles permitiendo así elevar agua, grano, etc.». Al ver y pensar las criaturas-arquitectura de Fuentesal Arenillas me detengo en los sencillos, anónimos, ancestrales ingenios de sostén y amarre que aparecen y reaparecen en ellas: tacos, calces, perchas, cuñas, puntales, travesaños, postes o escuadras, pero también clavos o grapas. Pienso en todos los trabajos de recopilación, composición, reensamblaje y apuntalado que mantienen en vibrante contacto y reposo existencias que quizá no lo hubieran estado de otro modo; o no por necesidad. Como si estar juntas y en el trabajo nulo<sup>9</sup> no obedeciera sino a una suerte de libertad. Como si la respiraran. Percibo que es de ahí de donde se puede extraer la energía para seguir trabajando, la fuerza para mover(se): una clase de amor.

9 Como resulta seguramente obvio, con «trabajo nulo» me vengo a referir aquí tanto a la acepción física de estas obras en equilibrio inmóvil como al trabajo no utilitario implicado en el hacer del arte.

## III EL TEATRO Y LA CALLE

Caminando por *Plaza chica*<sup>10</sup> en la exposición de avenida de América, yo había sentido que la calle era un tablero de juegos. *Plaza chica* (2021, suelo de tableros de táblex, madera de pino viejo, sapeli, parafina en bloque, loneta, cartón, puntillas, grapas,...) es una pieza que toma el espacio y en la que es necesario pasar el rato. Como en *La danza mudanza* que puede verse en el CAAC de Sevilla, el suelo de táblex del estudio ocupa el lugar de exposición y lo transforma. Inevitablemente, uno piensa en una tarima escénica, una superficie que absorbe nuestra atención para presentarle ilusiones. Pero apenas hay ilusionismo en esta obra; hay cualidades, texturas, personajes y ocurrencias que se pliegan, se doblan o se despliegan. No tanto ilusionismo como descubrimientos sensibles que apelan a los ojos, a las manos, a las piernas y a sus acciones coordinadas (desplazarse para ver, agacharse a tocar...).

La obra se me antoja una demostración espacial de la continuidad entre el teatro y la vida, de los juegos que deshacen las separaciones categóricas. Y esto como si tal cosa, con apenas unos recortes, unos respuntes, una colgadura, con los materiales a mano, al alcance de cualquiera. Porque no hay diferencia ontológica entre lo que queda dentro y fuera: a este lado la ficción, al otro la realidad. La diferencia, en todo caso, es más bien de orden convencional y técnico: todo consiste en permitir verle las costuras al juego.

De vuelta a la calle, Ale entonó: «¡Cubierta brillante/ margen delgado!». Todo Matilde Hernández 36 lo secundó, coreando en la acera. Era una consigna espontánea que alineaba en nosotrxs el entusiasmo que la visita a la exposición nos había producido y fue, durante un rato, cante que nos ocupaba<sup>11</sup>. Mi memoria lo convoca ahora y el entusiasmo se vuelve a hacer hueco.

10 Pieza presentada en la exposición *Cubierta brillante, margen delgado*, Sala de Arte Joven, Madrid (2 de junio-25 de julio de 2021).

11 *El cantar que nos ocupa I* (2023. Loneta, madera, pintura, escayola, imagen impresa. 250 x 80 x 200 cm) es otra de las piezas de sombrero de Fuentesal Arenillas.

## IV EL SILENCIO Y LA ALGARABÍA

Azules, blancos, rosas o maderas, los colores de estas criaturas tienen normalmente una naturaleza cruda y zurbaranésca que propongo llamar silenciosa. Un apego a la monocromía, nunca absoluto, que hace silencio y permite, así, ver.

En particular, y por ejemplo, la serie *Vaña* está compuesta por un conjunto de piezas formadas por retales de loneta cosidos y luego tensados sobre unos bastidores de la misma madera de iroko que se usa para fabricar instrumentos musicales. «Como pieles de tambor», describe Bea Espejo. Son instrumentos callados, criaturas-costura que muestran dibujos en relieve sutilísimo, hechos de recortes rosas respunteados en rosa sobre el rosa de la loneta tensada: unos dedos de guante, una lengua, una espátula... Hay en estas superficies una insistencia en ser poca cosa (casi nada). No como un déficit de ser, sino como su cualidad particular, y como belleza.

¡Cuánto en común y, a la vez, qué contraste con las destartadas criaturas-orquesta de *Ponerse un cojín de sombrero*!<sup>12</sup> Acerca de ellas, Fuentesal Arenillas ha dicho: «Se compone una escena desde un lugar común para nosotros, que son los patios y las corralas andaluzas. De ventana a ventana se escuchan ecos, historias, recetas y alegrías, y reverbera el sonido a través de esas paredes y de la ropa tendida, casi como una garganta colectiva»<sup>13</sup>.

A mí me viene a la cabeza el ruidoso hueco del patio común en Matilde Hernández: los ensayos de las batucadas, los rumores sobre el case-ro, las cenas en la terraza aderezadas con cantes, con cuchicheos acerca de la última familia improvisada por cierto vecino o los desnudos integrales de otro. También se pueden oír las noticias sobre el barrio, incluyendo las nuevas aperturas y cierres de negocios o el relato puntual de los sucesos más recientes una o dos calles más allá, no por corrientes menos maravillosos.

12 Obra presentada en La Casa Encendida de Madrid en el marco de *Generación 2023* (3 de febrero-16 de abril de 2023).

13 Presentación de *Ponerse un cojín de sombrero* por Fuentesal Arenillas dentro de la exposición *Generación 2023*, <https://youtu.be/SDnSqJgcMS>

## INTRODUCTION

“Much of the best work being produced today seems to fall between media” the artist, musician, writer, critic and editor Dick Higgins wrote in 1965 in a text published for the first *The Something Else Newsletter*.<sup>1</sup> In his brief yet compelling essay, Higgins takes a historical approach to *intermedial* practices. Or, perhaps better said, what he does is underscore how the separation between the various media in art was a situation that came into being during the Renaissance and was then sustained, particularly in the West, by inequitable social forces. With the optimism of an artist, Higgins believed that in his time increasing signs of exhaustion in said forces could be discerned everywhere. The refusal of the artists of his generation to be straitjacketed into a single self-contained discipline was so adamant that Higgins felt the need to fall back on the word “intermedia”, a term he had come across while reading the philosopher and romantic poet Coleridge, and to bring it into a world that was beginning to view itself as a “global village”. He then started to lead by example and, from then on, he never stopped experimenting with and brandishing the term “intermedia”, continuously redefining what it named within his own practice.

In “Statement on Intermedia”, published shortly afterwards in the journal *Dé-coll/age*, Higgins argued: “this is the intermedial approach, to emphasis the dialectic between the media. A composer is a dead man unless he composes for all the media and for his world.”<sup>2</sup> In ad-

dition, he contends that the crux of the matter lies not so much in mixing media, rather in finding the most direct form possible of using them at the service of our immediate concerns. As we can see, for Higgins it was basically a question of use, because if what we call art is not necessarily useful in maintaining a certain standard of life, it does prove itself necessary in coping well with survival, remaining sensitive to the living world. Accordingly, the intermedial tries to pragmatically interrelate levels of reality which, in one way or another, have been categorically separated.

In fact, the use of the word intermedia has remained in force and, more recently, the Cuban critic José Esteban Muñoz spoke of “queer intermediality” as important in being able to outline a “map of locations of utopia”.<sup>3</sup> As he explains: “The use of intermedial I suggest is interdisciplinary with regard to artistic protocols as well as to taxonomies of race, gender and sex.”<sup>4</sup> In his essay on intermediality, Muñoz returned to the wonderful treatment of the concept elaborated by the lesbian dance critic Jill Johnston in the seventies:

“No end to what there can be an end of in the great reintegration: the intermedia of the cosmic village; the intermedia of the genealogy of a vast prolific dream; the intermedia of language as the gurgling of happy infants; the intermedia of hordes of artists (all the people) making sand castles and other inanities inside and outside of their heads, or doing nothing at all. Intermedia is the world before and after we chop it up into bits of pieces and stash it away in a filing cabinet labelled MINE, YOURS, THEIRS.”<sup>5</sup>

1 Higgins, Dick, “Intermedia”, in *The Something Else Newsletter*, vol.1, no. 1, New York: Something Else Press, February 1966. My familiarity with the work of Dick Higgins and the Something Else Press is owing to my work over recent years in the preparation of the exhibition *Llámalo de otra manera. Something Else Press, Inc. (1963-1974)* alongside the curators Alice Centamore and Christian Xatrec (Museo Reina Sofía, Madrid, 26 September 2023 - 22 January 2024).

2 *Dé-coll/age*, no. 6, Frankfurt: Typos Verlag, July 1967, pp. 1-2.

3 Muñoz, José Esteban, *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa*, Buenos Aires: Caja Negra, 2020, p. 205.

4 Ibid, p. 207.

5 Johnston, Jill, *Marmalade Me*, Hanover: Wesleyan University Press, 1998, p. 6.

Even in this summary overview of its history, it is easy to understand the redistributive effects that these authors saw in the *intermedia* concept and the (transcultural, transhistorical, trans...) conversational potential it brings into play in an inevitably globalized world. A world which, today, is also “polarized”, in which the media that connect us are the same ones that confront us.

On the other hand, *intermedia* does away with the rivalry between such distinctions as “old and new”—so germane in the history of art as well as in any other ideological progressive discourse—because it is not undertaken except in the specific use of the media for/within a present-day that is always situated and in the making. Beyond any inkling of fetishism with a specific word, here I would like to recover an endeavour that acknowledges a non-utilitarian usability in what we call art, while at once underscoring the use of available media not at the service of already reified traditions, but of the vital problems with which these media and uses engage.

All the above serves as a (perhaps) extemporaneous introduction to the art of Fuentesal Arenillas, and adhering to a plan (precisely) to try to eschew any reifying temptation that might underlie a reading of their works as solutions to problems specific to sculpture. That is why first of all I wanted to ask myself (to ask ourselves) whether calling their works “sculptures” really manages to name them, whether it might not be more precise and inviting to speak of, depending on the case in hand, “drawing-sculptures”, “architecture-sculptures”, “philosophical cuttings” or “poetic carpentry”, to list just a few of the infinite possible denominations.

Driven by this same desire for open precision, I would also like to avoid the apologetic temptation of texts that generally reduce the existence of the works to the results of the conscious and deliberate actions and intentions of their makers. As an *authorial entity*, Fuentesal Arenillas (something else than the simple sum Julia Fuentesal + Pablo Arenillas) already conform an *inter* that makes us think of other *inter* concatenations that are brought into play

when it comes to *oeuvre*. I sense an affinity with Vinciane Despret when, in her book *What Would Animals Say If We Asked the Right Questions?*, she stops in “W for Work” to ask “Do birds make art?” Tackling this issue together with other authors allows Despret to challenge both the purported passivity of the work in relation to its maker as well as the unquestioned role of the author as the emanating core in relation to the work. And I quote at length:

“... [the anthropologist of art Alfred] Gell’s problem is the following: if one considers art to be what is received and acknowledged as such by the institutionalized world of art, then how should one consider productions from other societies that we consider as artistic, whereas these societies do not themselves accord the same value to these objects? [...] Anthropology is the study of social relations; one must also therefore consider studying the production of objects within these relations [...] the objects themselves ought to be considered as social agents endowed with the characteristics that we give to them. Gell, therefore, attempts to take the question of intentionality out of the narrow framework in which our concept has confined it, and instead open up the notion of the agent—as a “being endowed with intentionality”—to others besides human beings [...] The concept of agency (which the French translator of Gell’s *Art and Agency* translates as “intentionality” [*intentionnalité*]) is therefore no longer posed as a way of classifying beings (those who would be ontological agents, endowed with intentionality, and those who would be ontological patients, devoid of intentionality). Agency (or intentionality) is relational, variable and always inscribed within a context. The work not only fascinates, captivates, enchants, and traps the recipient; rather, it is the agency contained within the very material of the work to be made that controls the artist, who thus takes the position of patient.”<sup>6</sup>

6 Despret, Vinciane. *What Would Animals Say If We Asked the Right Questions?*, trans. Brett Buchanan. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2016.

For the moment, let’s just say that the works that will appear in this text have their own life beyond Fuentesal Arenillas, the *artist entity* that, nonetheless, proves vital in giving them shape. The following lines are an attempt at a narrative-essay based on personal memories triggered by a gift Julia and Pablo gave me a few years ago...

## I BODY AND HOUSE

It’s hard not to be transfixed looking at it, because it makes everything visible: the surface, seams, folds, nips and tucks, the unfitted fitting together of the pieces composing the crown, the pale pink—so raw and so sensual, more flesh than lining—“underneath”, though it is hard to use the word “underneath” to describe a surface made to sit on top of your head. And that cute lip-like embroidery<sup>7</sup> which, almost the same colour as the sailcloth, expresses itself as pure texture. And if I say “sensual” it is because it is apropos. It cries out to be touched and worn. At first you handle it gingerly, like when you pick up a newborn baby, afraid that something so frangible will fall apart. Showing yourself to be vulnerable is a tried-and-trusted tactic to call for careful attention, and a paradoxical way for someone who is a hat. With the passing of time I have noted that it fits everybody well, both inside and outside, “outside” meaning how others see you and “inside” meaning how you feel when wearing it.

I remember the first time we walked down the street together. It was morning time, on my way to work. The sun was already hot, so, given the circumstances, a hat seemed like good company. I remember feeling the brim opening and closing, the feeling of walking like a nun with a cornette which could fly away at any moment: a certain lightness that put a spring in my step strolling along General Ricardos, surely Madrid’s most un-

7 The embroidery recalls the articulated openings Fuentesal Arenillas introduced in their series *Comisuras*.

prepossessing avenue. And while the crown and the brim took the brunt of the direct sunshine for themselves, the droop of the brim also cushioned the noise and view of the heavy traffic at that time of day. I remember what Simone Weil had said about the senses: “...felicity is beyond the realm of consolation and pain. We become aware of it through a sense that is different, just as the perception of objects at the end of a stick or an instrument is different from touch in the strict sense of the word. This other sense is formed by a shifting of the attention through an apprenticeship in which the whole soul and body participate.”<sup>8</sup> If you think about it, each thing with or through which we see the world can readjust our attention and, in doing so, gives us the gift of a new sense that is inseparable from it.

Soon we started to find other shared moments together. Another time, Muna combined it “outside” with a pink necklace expropriated from Primark and a new dress branded Pimes that Ale had cobbled together by sewing the bottom edging of two old t-shirts with pilling. And so, to the sound of chattering with Punka, it was featured in a photo-shoot taken by Muna under the sun on the roof terrace, the open-air space over our shared ceiling located at 36 Matilde Hernández Street.

Thanks to some circulatory logic, one of those photos made its way down to the archive of materials in Julia and Pablo’s studio, and they ended up placing it “underneath” another hat. Subsumed and mixed in with more materials, it is now part and parcel of one of the pieces in the *Correvedile* series: is it a canopy to rest beneath or an ensemble-image that transports us? It’s not easy to come up with a simple answer. They are architecture-creatures that can move and at once make a place.

That’s what I thought the first time I saw their furniture-creatures outside the studio. In-

8 Weil, Simone, *Gravity and Grace*, trans. Emma Crawford and Mario von der Ruhr. London-New York: Routledge, 2002, p. 24.

stalled in the gallery, these presences were—as Muna would say—able to “make a home”. It could be the combination of MDF with sailcloth and plastic paint, the human scale or the pinewood boxes that open up a mysterious little corner in the head that seems to furnish more room than it shows. Fuentesal Arenillas spoke of drawing with wood and, given that their forms are so abstract, it is amazing to see their palpable materialization and their ostensible resistance to be taken as things. Planted on that micro-cement floor, they parasitized the gallery and turned it into “something else”.

## II WORK AND REST

“We work with what you cannot see but which is there and taking place. For instance, you know what is taking place on your desk but ... what is happening under it?”, Fuentesal Arenillas wondered a few years ago. I am moved now as I remember the work *Imaginaria* conversing on equal terms with *Avenida de América*, the avenue running outside the Sala de Arte Joven exhibition hall at their show *Cubierto brillante, margen delgado* (Shiny Surface, Thin Divide; 2 June - 25 July 2021). *Imaginaria* (2020-2021, untreated sailcloth, hardboard studio floor, nails, staples, sapele wood. 70 pieces of variable dimensions leaning against sapele wood joists and brackets) hoards the prints and traces of gatherings with friends left on the hardboard floor of their studio-home, then given body with stretchers and snuggled in white sailcloth. But the most moving thing to see was the delicate grid of supports, the adroitness with which the panels rested as they smoothly engaged with the wall in a precise and calm arrangement.

“Mechanics” is a branch of physics concerned with the study of bodies in motion and at rest, and their evolution over time as a result of the action of forces on them. The name comes from the Latin *mechanica*, that is, the art of constructing machines. Classical mechanics defines work as the displacement exercised by forces applied to bodies. For this reason, when

the kinetic energy of a body is detained by the joint action of the forces acting on it, it is said that the work is zero, because the force and the displacement are mutually perpendicular. Zero work, bodies at rest, does not mean an absence of force but rather a state that is reached and that means, in this case, what work makes the artist-entity Fuentesal Arenillas do.

A quick search on Internet will tell you that Theoretical Mechanics is believed to have been invented by Archimedes (287-212 B.C.), the mathematician from Siracuse, Sicily, to whom we owe, among other important inventions and devices, the worm screw or Archimedes’ screw, a pump that effectively manages to raise water, grain, and so on to higher levels. Whenever I see and think about Fuentesal Arenillas’ architecture-creatures I am engrossed by the simple, anonymous, age-old inventions for support and mooring that appear and reappear in them: wedges, hooks, chocks, struts, joists, uprights or brackets, but also nails and staples. I am made to think of all the work of compiling, composing, re-assembling and shoring up that keeps at rest and in vibrant contact a series of existences that perhaps would never have coexisted otherwise; or at least not out of necessity. As if being together and at zero work<sup>9</sup> only obeyed a kind of freedom. As if they breathed it. I feel that this is where one can mine the energy to keep on working, the force to move (oneself): a love of sorts.

## III THEATRE AND STREET

When I was walking around *Plaza chica*<sup>10</sup> in the exhibition at *Avenida de América*, Madrid, I felt as if the street were a game board. *Plaza chica* (2021, hardboard studio floor, old pine and sapele wood, paraffin block, sailcloth,

9 As is probably obvious, when I say “zero work” I am referring here both to the physical meaning of these works in the sense of immobile balance as well as to the non-utilitarian labour involved in making art.

10 Work on view in the exhibition *Cubierto brillante, margen delgado* (Shiny Surface, Thin Divide), Sala de Arte Joven, Madrid (2 June - 25 July 2021).

cardboard, nails, staples...) is a piece that takes over the space and requires you to spend some time in it. Like in *La danza mudanza*, now on view at CAAC in Seville, the hardboard floor of the studio takes the place of the exhibition and transforms it. Inevitably, one is brought to mind of a stage floor, a surface that commands our attention in order to present it with illusions. Yet there is scarcely any illusionism in this work; there are qualities, textures, characters and ideas that are folded, bent or unfolded. Not so much illusionism as sentient discoveries that appeal to the eyes, to the hands, to the legs and to their coordinated actions (moving to see, bending over to touch ...).

The work strikes me as a spatial display of proof of the continuity between theatre and life, of the games that undo categorical divisions. And all this as if it were nothing, with barely a few cut-offs, some backstitching, a flap, with the materials at hand, within anyone’s reach. Because there is no ontological difference between what is inside and outside: on one hand, fiction; on the other, reality. The difference, if there were one, would be more a question of convention and technique: it’s all a matter of leaving the seams of the game visible.

Back to the street again, Ale belts out: “Shiny Surface / Thin Divide!”. Everyone from 36 Matilde Hernández Street joins in, singing on the sidewalk. It was a spontaneous rallying cry that tapped into our excited enthusiasm after having visited the exhibition and, for a while, it was “the song at hand”.<sup>11</sup> My memory conjures it up right now and the excitement returns afresh.

## IV SILENCE AND NOISE

Blue, white, pink or untreated wood, the colours of these creatures usually have a raw and Zurbaranesque quality I like to call “hushed”. An at-

11 *En el cantar que nos ocupa I* (2023). Sailcloth, wood, paint, plaster, printed image. 250 x 80 x 200 cm) is another of Fuentesal Arenillas’ hat works.

tachment to monochrome, though never final, that induces silence and thus allows us to see.

This is true, for instance, of the series *Viña* comprising a set of pieces made by sewing together remnants of sailcloth and then stretching them over frames made with the same iroko wood as used to make musical instruments. Bea Espejo described it as “like drum skins.” They are mute instruments, sewn-creatures showing drawings in very subtle relief, made from pink cuttings stitched with pink thread over stretched pink sailcloth: the fingers of a glove, a tongue, a spatula... There is in these surfaces an insistence on being little things (almost nothings). Not as a deficit of being, but as their personal quality, and as beauty.

How much in common and, at once, how different from the bedraggled orchestra-creatures of *Ponerse un cojín de sombrero*!<sup>12</sup> Fuentesal Arenillas said of them: “They compose a scene from a shared place for us, which are the courtyards and *corralas* of Andalusia. From one window to the next you can hear echoes, stories, recipes and sounds of joy, the noise reverberating through the walls and the clothes hanging on the washing line, almost like a collective throat.”<sup>13</sup>

I am reminded of the noisy shared courtyard in Matilde Hernández Street: the batucada rehearsals, rumours about the landlord, late-night suppers outside on the terrace accompanied by singing, with whispered revelations about the latest improvised family of one of the neighbours or the full nudes of another. You can also hear the local gossip, on businesses that have recently opened or ones that have just shut, or the story of the latest events a street or two away, filled with wonder, no matter how ordinary they may be.

12 *Ponerse un cojín de sombrero* (Wear a cushion as a hat) is a work presented at La Casa Encendida in Madrid in the exhibition *Generación 2023* (3 February - 16 April 2023).

13 Presentation of *Ponerse un cojín de sombrero* by Fuentesal Arenillas in the exhibition *Generación 2023* <https://youtu.be/SDnSqlggcMs>













lista de obras

CLAUSTRÓN ESTE DEL CAAC

*Aparejo I*  
2022

Madera de pino, iroko, DM,  
varillas de fibra, loneta,  
cartoncillo, esmalte, pinzas de  
madera, grapas  
130 x 80 x 70 cm

PP. 34, 41

*Aparejo II*  
2022

Madera de pino, iroko, DM,  
loneta, cartoncillo, esmalte,  
pinzas de madera, grapas  
160 x 55 x 80 cm

P. 40

*Aparejo III*  
2023

Madera de pino, iroko, DM,  
loneta, cartoncillo, esmalte,  
pinzas de madera, grapas  
180 x 85 x 60 cm

PP. 35, 36, 38-39

*Aparejo IV*  
2023

Madera de pino, iroko, DM,  
loneta, cartoncillo, esmalte,  
pinzas de madera, grapas  
180 x 85 x 60 cm

PP. 37-40

*Comisura VI*  
2023

Madera de nogal, sapeli,  
cuerda  
190 x 85 x 15 cm

PP. 88-89, 90

*Correvedile*  
2022

Madera de pino, iroko, DM,  
loneta, cartoncillo, esmalte,  
fotografía, latón  
140 x 80 x 80 cm

PP. 48, 50-51

*En el cantar que nos ocupa I*  
2023

Madera de haya, DM, pino,  
esmalte, loneta, fieltro, venda  
de yeso  
250 x 200 x 80 cm

Obras realizadas durante la  
estancia en la Real Academia  
de España en Roma en el  
marco del programa de becas  
MAEC-AECID

PP. 19, 21

*S.T. (Familia) I*  
2022

Madera de iroko, sapeli,  
pino, caoba, hierro y vinagre,  
aglomerado, loneta, cartoncillo  
120 x 280 x 46 cm

Colección Avelino Marín  
Meroño, Los Alcázares  
(Murcia)

PP. 21, 22-23, 26

*S.T. (Familia) II*  
2023

Madera de iroko, sapeli, pino,  
hierro y vinagre, aglomerado,  
loneta, cartoncillo  
120 x 280 x 46 cm

Producida en el marco de la  
residencia Muv/fundación  
María José Jove y USC/  
Normal

PP. 65, 68

<p><i>S.T. (Familia) III</i> 2023 Madera de iroko, sapeli, hierro y vinagre, aglomerado, loneta, cartoncillo 120 x 65 x 110 cm</p> <p>PP. 53, 55, 56, 68</p>	<p><i>S.T. (La danza mudanza)</i> 2023 Madera de nogal, pino, sapeli, loneta, fieltro, venda de yeso 60 x 200 x 110 cm Obras realizadas durante la estancia en la Real Academia de España en Roma en el marco del programa de becas MAEC-AECID</p> <p>PP. 43, 44-45</p>	<p><i>La mesa es el suelo de las manos V</i> 2020 Madera de pino viejo, cristal de mesa, lino 80 x 90 x 140 cm Obra realizada durante la estancia en el C3A, Córdoba</p> <p>PP. 20, 24-25</p>	<p><i>Primer ensayo</i> Vídeo digital, 4:3, 13'49"</p> <p><i>Segundo ensayo</i> Vídeo digital, 4:3, 19'15"</p> <p><i>Tercer ensayo</i> Vídeo digital, 4:3, 20'29"</p> <p>Obras realizadas durante la estancia en la Real Academia de España en Roma en el marco del programa de becas MAEC-AECID, 2023</p> <p>PP. 61, 62-63</p>	<p>SALÓN DE RETRATOS REAL ACADEMIA DE ESPAÑA EN ROMA</p> <p><i>Amantes del pasado</i> 2023 Madera bahía, DM, pino, esmalte, oleo, loneta, fieltro, venda de yeso 240 x 100 x 70 cm</p> <p>PP. 112-113</p>	<p><i>Percha (Maria Signorelli)</i> 2023 Loneta, cartón, pino, ébano. 102 x 45 x 45 cm</p> <p>PP. 110</p> <p><i>S.T. (Roma)</i> 2023 9 dibujos Lapiz de color sobre papel 120 g 14,8 x 21 cm</p> <p>PP. 27, 30, 42, 47, 54, 74, 82, 86, 95</p>
<p><i>S.T. (Familia) VI</i> 2023 Madera de sapeli, aglomerado, loneta, cartoncillo 120 x 70 x 46 cm</p> <p>PP. 70, 73, 76</p>	<p><i>La danza mudanza I, II, III, IV</i> 2023 Vendas de yeso, loneta, fieltro, cartoncillo, madera de pino, haya, iroko, cuerda, esmalte Obras realizadas durante la estancia en la Real Academia de España en Roma en el marco del programa de becas MAEC-AECID</p> <p>PP. 70-71, 75, 76-77, 78, 80-81, 84-85</p>	<p><i>Las nubes copian las cosas que ven II</i> 2023 Venda de yeso, cartoncillo, loneta, madera de pino, esmalte 145 x 55 x 25 cm</p> <p>PP. 57, 58</p>	<p><i>S.T. (Viña) I</i> 2023 Madera bahía, haya, loneta, clavos 235 x 150 x 15 cm Obras realizadas durante la estancia en la Real Academia de España en Roma en el marco del programa de becas MAEC-AECID</p> <p>PP. 43, 46</p>	<p><i>Espacio, tiempo, presencia,</i> 2023 Loneta, cartoncillo, esmalte, bahía, DM 115 x 170 x 80 cm</p> <p>PP. 113, 114, 116</p>	<p>Foto desde el dormitorio. Enero 2023 Estudio 5, Real Academia de España en Roma</p> <p>P. 17</p>
<p><i>S.T. (Familia) V</i> 2023 Madera de iroko, aglomerado, loneta, cartoncillo 220 x 36 x 46 cm</p> <p>PP. 72, 77</p>	<p><i>La danza mudanza V</i> 2023 Vendas de yeso, loneta, fieltro, cartoncillo, madera de iroko, haya, pino, cuerda, esmalte 240 x 70 x 50 cm Obras realizadas durante la estancia en la Real Academia de España en Roma en el marco del programa de becas MAEC-AECID</p> <p>PP. 49</p>	<p><i>La traza de, el vínculo a IX, X, XI, XII</i> 2023 Loneta, madera sapeli, haya, vinagre 400 x 100 x 25 cm</p> <p>PP. 64-65, 67</p>	<p><i>S.T. (Viña) II, III</i> 2023 Madera bahía, haya, loneta, lino, clavos 235 x 150 x 15 cm Obras realizadas durante la estancia en la Real Academia de España en Roma en el marco del programa de becas MAEC-AECID</p> <p>PP. 70-71, 80-81, 83</p>	<p><i>Familia Roma I</i> 2023 Madera de iroko, DM, loneta, cartoncillo 130 x 30 x 46 cm</p> <p>PP. 109</p>	<p>Casapuerta Agosto 2022 Estudio Calle Sopranis, Cádiz</p> <p>P. 18</p>
<p><i>S.T. (Familia) VI</i> 2023 Madera de iroko, hierro y vinagre, aglomerado, loneta y cartón 115 x 34 x 46 cm</p> <p>PP. 84, 87</p>	<p>PP. 49</p>	<p><i>La vista de los dedos</i> 2023 Madera de iroko, cristal de mesa camilla 600 x 260 x 80 cm</p> <p>PP. 92-93, 94</p>	<p><i>Viña V</i> 2023 Madera de iroko, tela, clavos 48,5 x 34 x 10 cm</p> <p>P. 26</p>	<p><i>Familia Roma II</i> 2023 Madera de sapeli, DM, hierro y vinagre, loneta, cartoncillo 220 x 36 x 46cm</p> <p>PP. 115, 116</p>	<p>Julia trabajando las Viñas Mayo 2023 Estudio 5, Real Academia de España en Roma</p> <p>P. 96</p>
<p><i>Imaginaria</i> 2020-2021 Loneta cruda, suelo del estudio (táblex), puntillas, grapas, madera de sapeli 70 piezas, medidas variables Producida en el marco de la III Edición del programa Primera Fase. DKV-Comunidad de Madrid</p> <p>PP. 28-29, 31, 32, 60, 68</p>				<p><i>Familia Roma III</i> 2023 Madera de iroko, sapeli, DM, loneta, cartoncillo 115 x 34 x 46 cm</p> <p>PP. 111, 112</p>	

## JUNTA DE ANDALUCÍA

PRESIDENTE  
Juan Manuel Moreno Bonilla

## CONSEJERÍA DE TURISMO, CULTURA Y DEPORTE

CONSEJERO  
Arturo Bernal Bergua

VICECONSEJERO  
Víctor Manuel González García

SECRETARIO GENERAL PARA LA  
CULTURA  
Salomón Castiel Abecasis

## CENTRO ANDALUZ DE ARTE CONTEMPORÁNEO

DIRECTOR  
Juan Antonio Álvarez Reyes

CONSERVADORA JEFE DEL  
SERVICIO DE ACTIVIDADES Y  
DIFUSIÓN  
Yolanda Torrubia Fernández

CONSERVADOR JEFE DEL  
SERVICIO DE CONSERVACIÓN  
Bosco Gallardo Quirós

JEFE DEL SERVICIO DE  
ADMINISTRACIÓN  
Luis Arranz Hernán

## EXPOSICIÓN

Fuentesal Arenillas  
12 de mayo-22 de octubre 2023

COMISARIADO  
Bea Espejo

COORDINACIÓN GENERAL  
Yolanda Torrubia Fernández

COORDINACIÓN  
Alberto Figueroa Macías

RESTAURACIÓN  
José Carlos Roldán Saborido

COORDINACIÓN DE MONTAJE  
Faustino Escobar Romero

ASISTENCIA DE MONTAJE  
Dámaso Cabrera Jiménez  
Jesús de la Casa Álvarez  
Juan José Chamorro  
Alfonso López Fernández  
Manuel Muñoz Guijarro

DISEÑO GRÁFICO  
Luis Durán Aristoy

PRENSA Y DIFUSIÓN  
Charo Ramos

GESTIÓN ADMINISTRATIVA  
María Álvarez Carpintero  
Nieves Cano Pérez  
Ana Carrión Martínez  
Magdalena Roldán Escudero  
Francisco Tirado Gil

EDUCACIÓN Y VISITAS GUIADAS  
Felipa Giráldez Macías  
M<sup>a</sup> Felisa Sierra Ríos

## CATÁLOGO

TEXTOS  
Bea Espejo  
Fernando López García

COORDINACIÓN  
Alberto Figueroa Macías

TRADUCCIONES  
Lambe & Nieto Traducciones

CORRECCIÓN DE TEXTOS  
Elisa Espiau Cubiles  
Raquel López Rodríguez

DISEÑO  
This Side Up

IMÁGENES  
Maru Serrano

PREIMPRESIÓN  
La Troupe

IMPRESIÓN Y ENCUADERNACIÓN  
Impresiones Izquierdo S.A.

Obras en la exposición cortesía de la  
Galería Luis Adelantado, Valencia

Edita: Centro Andaluz de Arte  
Contemporáneo. Consejería  
de Turismo, Cultura y Deporte  
JUNTA DE ANDALUCÍA  
© de los textos: sus autores  
© de las imágenes: sus autores  
© de la edición: JUNTA DE  
ANDALUCÍA. Consejería  
de Turismo, Cultura y Deporte

ISBN: 978-84-09-55403-4  
DL: SE 1889-2023

www.caac.es  
El Centro Andaluz de Arte  
Contemporáneo quiere agradecer su  
colaboración a todas las personas e  
instituciones que han hecho posible  
esta exposición y catálogo

Los artistas quieren agradecer especialmente a:

Olga Adelantado, Ana Laura Aláez, Elvira Amor, Amelie Aranguren, Carla Boserman, Raquel Buj, Bea Espejo, María Fernández, Cecilia Gandarias, Kike García, David H. Falagán, Abel Jaramillo, Bruno Lara, Ángeles Albert de León, Fernando López, Ana Mina, Manu Muniategiandikoetxea, Nico Munuera, Francisco Muñoz de Arenillas, Juan Pedro Navarro Martínez, Laureano Nuñez, Itziar Okariz, Mariana Orantes, Mabi Revuelta, Alejandro Simón y Andrea Valdés.

# la danza mudanza