



una cuestión global

Julia Llerena

Home, una cuestión global

Julia Llerena

diciembre 2017 - febrero 2018

Sala Santa Inés. Sevilla



Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
CONSEJERÍA DE CULTURA

JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejero de Cultura
Miguel Ángel Vázquez Bermúdez

Viceconsejera de Cultura
Marta Alonso Lappí

Secretaría General de Cultura
María Cristina Saucedo Baro

Director General de Innovación Cultural y del Libro
Antonio José Lucas Sánchez

Delegado Territorial de Cultura, Turismo y Deporte de Sevilla
José Manuel Girela de la Fuente

PROGRAMA INICIARTE

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Comisión de Valoración de Proyectos 2016:
Antonio José Lucas Sánchez, Eva González Lezcano,
Jesús Alcaide (IAC), Antonio Collados, Óscar Fernández,
Gloria Martín (UAVA) e Inmaculada Salinas

EXPOSICIÓN

Sala Santa Inés
Servicio de Instituciones y Programas Culturales.
Delegación Territorial de Cultura, Turismo y Deporte
en Sevilla

PRODUCCIÓN

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Francisco Fernández Cervantes
Eva González Lezcano
Eva López Clavijo
Isabel Villanueva

MONTAJE

Museographia

CATÁLOGO

Edita

JUNTA DE ANDALUCÍA. Consejería de Cultura

Texto

Beatriz Escudero

Traducción

Deirdre B. Jerry

Fotografías

Claudia Ihrek / Carlos Iñesta
Irene Clementina / Julia Latasa

Diseño editorial

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Francisco José Romero Romero

Diseño y maquetación del catálogo

Carmen Fernández Montenegro

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Imprime

Servigraf Artes Gráficas, S.L.



© de los textos: sus autores

© de la edición: JUNTA DE ANDALUCÍA.
Consejería de Cultura


© de las reproducciones: sus autores

ISBN 978-84-9959-266-4

Depósito Legal: SE 2213-2017

ecoedición  

Tinta sin metales pesados y papeles procedentes de una gestión forestal sostenible

Impacto ambiental por producto impreso por 100 g de producto	Agotamiento de recursos fósiles 0,47 kg petróleo eq	Huella de carbono 1,59 Kg CO ₂ eq	 JUNTA DE ANDALUCÍA CONSEJERÍA DE CULTURA Y TURISMO reg. n.º: 2017/131
% medio de un ciudadano europeo por día	10,31 %	5,20 %	

Más información en www.ecoedicion.eu

	pág.
Presentación	5
Miguel Ángel Vázquez Bermúdez Consejero de Cultura	
Obras	7
Diccionario	23
Ros 128 b	38
Biografía	41
English texts	45

La exploración del espacio, el movimiento, el tiempo y la palabra son la base de los proyectos artísticos de Julia Llerena. En ‘Home, una cuestión global’, la artista otorga un nuevo significado a objetos desechados, insignificantes y sin un valor aparente, generando un nuevo lenguaje mediante el cual transcribe textos de autores que buscan la significación de la escritura.

Este proyecto ha sido desarrollado *ex profeso* para la sala de exposiciones Santa Inés de Sevilla que, junto con el Espacio Iniciararte Córdoba y la sala La Económica de Málaga, son las sedes de los proyectos seleccionados para el Programa Iniciararte que desarrolla la Consejería de Cultura.

Miguel Ángel Vázquez Bermúdez
Consejero de Cultura

OBRAS

























Obras

La escritura y la diferencia

(págs. 8-9/10-11)

Instalación

Objetos encontrados sobre baldas de madera

225 x 540 x 5 cm

El impulso de archivo

(págs. 12-13/14-15)

Instalación

Objetos encontrados sobre cristal y baldas de madera

225 x 991 x 5 cm

Moon

(pág. 17)

Fotografía

150 x 150 cm

Home

(págs. 18-19)

Fotografía

100 x 200 cm

DICCIONARIO

Esta es una agrupación de conceptos, cogidos prestados de otros pensadores, profesores, artistas, escritores, cineastas a modo del *glanage*¹ que practican los protagonistas del film documental “Los espigadores y la espigadora” de Agnès Varda (2000) y que tanto se adecua al modo de operar de la práctica de Julia Llerena.

Es a través del poner en relación estos conceptos, con los que nos encontramos casi de manera improvisada, azarosa, que podemos señalar otros significados en su obra. Este, por tanto, es un ejercicio de ventriloquia y a la vez que de cierta ficción en el que hablando a través de otros constituyo un vocabulario

de conceptos que permita un acercamiento y un alejamiento de su obra, poniendo el foco tanto en sus pequeños detalles como en un sistema de relaciones con un continuo de pensamiento contemporáneo.

Dentro de este sistema, o diccionario creativo, se han subrayado palabras que tejen una red de significación múltiple sobre la que descansa la obra de Llerena y se relaciona con conceptos más subjetivos, personales o psíquicos.

Este diccionario tiene un orden particular, no alfabético, adecuado a la importancia de los temas en su *corpus*. Así que empezemos por el principio.

¹ Acción de *Glaner*: Rebuscar, recolectar, espigar. Recoger las espigas de trigo que quedan en los campos tras la siega. Recuperar alimentos al final de los mercados de las basuras de los supermercados. Juntar esta y ese fragmento para escoger una parte. En francés también se utiliza de modo figurado: Recoger ideas de las lecturas (*Glaner des idées dans ses lectures*).

HOME / seguridad

Uno está en su casa. Pero esta casa no preexiste: ha habido que trazar un círculo alrededor del centro **frágil** e incierto, organizar un **espacio** limitado. Muchas y diversas componentes intervienen, todo tipo de **señales** y **marcas**. (...) son componentes para la **organización** de un espacio, ya no para la determinación momentánea de un centro. Las fuerzas del caos son, pues, mantenidas en el **exterior** en la medida de lo posible, y el espacio **interior** protege las fuerzas germinativas de una tarea a cumplir, de una obra a realizar. Hay toda una actividad de **selección**, de **eliminación**, de **extracción** para que las fuerzas íntimas terrestres, las fuerzas internas de la **tierra** no sean engullidas, puedan resistir, o incluso puedan extraer algo del caos a través del filtro o la criba del espacio trazado.



Frágil, 2016

Ora el caos es un inmenso **agujero negro**, y uno de esfuerza en fijar en él un punto frágil como centro. Ora uno organiza alrededor del punto de “**andadura**” (más que una forma) tranquila y estable: el agujero negro ha devenido casa.

El *nomos* como ley consuetudinaria y no escrita es inseparable de una distribución de espacio, de una distribución en el espacio, y por ello el *ethos*² también es la Morada.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*.

CANCIÓN / voz

Un niño en la **oscuridad**, presa del miedo, se tranquiliza canturreando. Camina, **camina** y se para de acuerdo con su canción. (...) Esa cancioncilla es como el esbozo de un centro estable y tranquilo, estabilizante y tranquilizante, en el seno del **caos**. Es posible que el niño, al mismo tiempo que canta, salte, acelere o aminore su paso; pero la canción ya es en sí misma un salto: salta del caos a un principio de **orden** del caos, pero también corre constantemente el riesgo de desintegrarse. Siempre hay una sonoridad en el hilo de **Ariadna**³. O bien en el canto de **Orfeo**⁴.

Los aparatos de radio y de televisión son como la pared sonora para cada **hogar**, y marcan **territorios** (el vecino protesta cuando se pone muy alto).

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*.

2 Costumbre, conducta, personalidad. Raíz de la ética y la etología.

3 En la mitología griega, Ariadna (en griego, de la forma greco-cretense arihagne, ‘la más pura’, pero también derivar el nombre de las palabras ugaríticas *ar* y *adn*, cuyo significado vendría a ser «luz del padre o señor») era una princesa cretense, hija de Minos y Pasífae. El mito de Ariadna cuenta que su padre Minos tenía en un laberinto al minotauro, a quien había que alimentar con gente ateniense cada nueve años. La tercera vez que los atenienses debían pagar su tributo, Teseo, -hijo de Egeo, el rey de Atenas- se ofreció para ir y matar al minotauro. Ariadna vio a Teseo y se enamoró de él, por lo que decidió ayudarlo con la condición de que se casara con ella y se la llevara lejos de su temible padre. Teseo aceptó, y así fue como Ariadna le regaló un ovillo para que una vez en el laberinto, fuera desenrollándolo y pudiera servirle de guía e indicarle el camino de regreso.

4 Orfeo (en griego *Ὀρφεύς*) es un personaje de la mitología griega. Según los relatos, cuando tocaba su lira, los hombres se reunían para oírlo y hacer descansar sus almas. La historia más conocida sobre Orfeo es la que se refiere a su esposa Eurídice, que murió al ser mordida por una serpiente. En las orillas del río Estrimón, Orfeo se lamentaba amargamente por la pérdida de Eurídice. Consternado, Orfeo tocó canciones tan tristes y cantó tan lastimeramente que todas las ninfas y todos los dioses lloraron y le aconsejaron que descendiera al inframundo (catábasis) en busca de su amada.

Llévame fuera esta noche
Donde haya música y gente
Joven y vital
Paseando en tu coche
No quiero volver a casa jamás
Porque ya no tengo hogar

Llévame fuera esta **noche**
Porque quiero ver gente
Y quiero ver vida
Paseando en tu coche
Oh, por favor no me dejes en casa
Porque no es la mía, es la suya,
Y allí ya no soy bienvenido

Y si un autobús de dos pisos
Choca con nosotros
Morir a tu lado
Es una manera tan divina de morir
Y si un camión de diez toneladas
Nos mata a los dos
Morir a tu lado
Bueno, el placer, el privilegio es mío

MORRISEY, Steven y MARR, Johnny. "There Is a **Light** That Never Goes Out" (Hay una luz que nunca se apaga) del álbum *The Queen Is Dead* (The Smiths, 1986)

TERRITORIO / posesión

No obstante, todavía no tenemos un *Territorio*, que no es un medio, ni siquiera un suplementario, ni un **ritmo** o paso de **medios**. De echo, el territorio es un acto, que afecta a los **medios** y a los **ritmos**, que los "territorializa". El territorio es un producto de una territorialización de los medios y de los ritmos. (...) Incluye en sí mismo un **medio exterior**, un **medio interior**, un **medio intermediario** y un **medio anexionado**. Hay una zona interior de **domicilio** o de **abrigo**, una zona exterior de dominio, **límites** o **membranas** más o menos retráctiles, zonas intermediarias o incluso neutralizadas, reservas o anexos energéticos. El territorio está esencialmente marcado, por "índices", y esos índices son extraídos de las componentes de todos los medios: **mate-**

riales, **productos orgánicos**, estados de membrana o de **piel**, fuentes de **energía**, condensados **percepción-acción**. Precisamente, hay un territorio desde el momento en que las componentes de los medios dejan de ser **direccionales** para devenir **dimensionales**, cuando dejan de ser funcionales para ser **expresivas**. (...) La emergencia de materias de expresión (cualidades) es la que va a definir el territorio. Veamos un ejemplo de cómo el del color, de los pájaros o los peces: el color es un estado membrana, que remite a estados internos hormonales; pero el **color** sigue siendo funcional y transitorio (sexualidad, agresividad, huida). Por el contrario, deviene expresivo cuando adquiere una constancia temporal y un alcance espacial que lo convierte en una **marca** territorial, o más bien territorializante: una **firma**.

El territorio no es anterior con relación a la marca cualitativa, es la **marca** la que crea el territorio. (...) En este sentido, el territorio, y las funciones que en él se ejercen, son productos de la territorialización.

¿Se puede llamar **Arte** a esta emergencia [de territorializar]? El territorio sería el efecto del arte. El artista, el primer hombre que levanta un mojón o hace una **marca**. La propiedad, de un grupo o individual, deriva de ahí, incluso si es para la guerra y la opresión. La **propiedad** es en primer lugar artística, puesto que el arte es en primer lugar *cartel*, *pancarta*. (...) Lo expresivo es anterior a lo posesivo, las cualidad expresivas, o materias de expresión son forzosamente apropiativas, y constituyen un haber más profundo que el ser.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*.

EXTERIOR / vulnerabilidad

Ahora, por fin, uno entreabre el círculo, uno abre, una deja entrar a **alguien**, uno llama a alguien, o bien uno mismo sale **fuera**, se lanza. Uno no abre el círculo por donde empujan las antiguas fuerzas del **caos**, sino por otra zona, creada por el propio **círculo**. Como si él mismo tendiera a abrirse a un **futuro**, en función de las mismas fuerzas activas que alberga. En este caso, es para unirse a las fuerzas del futuro, a

fuerzas **cósmicas**. Uno se lanza, arriesga una improvisación. **Improvisar** es unirse al **Mundo**, o confundirse con él. Uno sale de **casa** al hilo de una **cancioncilla**. En las líneas **mo- trices, gestuales, sonoras** que marcan el **recorrido** habitual de un niño, se insertan o brotan “líneas de enracia”, con bucles, nudos, velocidades, movimientos, gestos y sonoridades diferentes.

DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Mil Mesetas, Capitalismo y esquizofrenia*.

ESPACIO / marco

El *topos* – es decir, el espacio-lugar – parece algo importante y difícil de captar.

ARISTÓTELES, *Física IV*²

Las observaciones sobre el **arte**, el **espacio** y el juego recíproco de ambos no dejan de ser **preguntas**, por más que se expresen en forma de **afirmaciones**.

Las figuras plásticas son **cuerpos**. Su masa, compuesta de diferentes **materiales**, está configurada de **múltiples** maneras. La configuración acontece en la **delimitación**, entendida como **inclusión** y **exclusión** con respecto a un **límite**. Aquí es donde entra en juego el espacio. El espacio es ocupado por la figura plástica y queda moldeado como volumen cerrado, perforado y **vacío**. Cosa bien sabida y, sin embargo, enigmática. El **cuerpo** plástico corporeiza algo ¿Acaso corporeiza el espacio? ¿Se adueña la plástica del espacio? ¿Es la plástica una dominación del espacio? ¿Responde entonces la plástica a la conquista tecno-científica del espacio?

Pero el espacio, ¿sigue siendo el mismo? ¿No se trata de aquel espacio que quedó primeramente determinado a partir de Galileo y Newton? El espacio ¿es esa extensión uniforme, indistinguible en cualquiera de sus posibles ubicaciones, equivalente en todas sus direcciones, pero imperceptible a los sentidos?

El espacio ¿es aquel que coloca al **hombre** moderno de una manera cada vez más tenaz ante el desafío de su última posibilidad de **dominio**? ¿No responden las modernas artes figu-

rativas a este mismo desafío, en la medida en que se entienden a sí mismas como una confrontación con el espacio? ¿No se ven así confirmadas en su carácter contemporáneo?

El espacio **artístico**, el espacio de la praxis **cotidiana** y del comercio con la gente ¿son solamente formas previas y transformaciones subjetivas de un solo espacio cósmico objetivo?



3,78. *Perpetuamente lejos de casa*, 2015

¿Qué sucedería, empero, si la objetividad del espacio cósmico objetivo, resultara irremisiblemente el correlato de la **subjetividad** de una conciencia a la que le resultan extrañas las épocas que precedieron a la edad moderna?

Mientras no experimentemos la peculiaridad del espacio, hablar de espacio artístico también seguirá permaneciendo un asunto **oscuro**. Queda por de pronto indeterminada la manera en que el espacio atraviesa la obra de arte.

El espacio dentro del cual la figura plástica se puede encontrar de antemano como **objeto** presente, el espacio que encierra los **volúmenes** de la figura, el espacio que subsiste como

vacío entre los volúmenes ¿no son siempre estos tres espacios, en la unidad de su juego recíproco, meros derivados del espacio de la física y de la técnica?

¿De qué habla el lenguaje en la palabra “espacio”? En ella habla de **espaciar**. Espaciar remite a escardar, desbrozar la tierra baldía. El espaciar aporta lo libre, lo abierto para un asentamiento y un **habitar** del hombre.

¿Cómo acontece el espaciar? ¿No se trata acaso de **emplazar**, entendido a la doble manera de omitir y del disponer? ¿Son los lugares sola y primeramente resultado y consecuencia del emplazar? (...) Tendríamos que aprender a reconocer que las **cosas mismas son los lugares** y que no se limitan a pertenecer a un lugar. En este caso, nos veríamos abocados a la tarea, de vasto alcance, de tomar en consideración un hecho extraño: el lugar no se encuentra en un espacio ya dado de antemano, a la manera de espacio de la física y de la técnica.

La plástica sería una corporeización de lugares (...) ámbito libre que confiere a las cosas una **permanencia** y procura a los hombres un habitar en medio de las cosas.

¿Y qué sería del **vacío** del espacio? Con demasiada frecuencia, el vacío aparece tan sólo como una falta. (...) una **falta** de algo que llene los espacios huecos y los intersticios. Sin embargo el vacío entraña presumiblemente hermanado con el carácter peculiar del **lugar** y, por ello, no es un echar en falta sino un producir. De nuevo, el lenguaje nos puede dar un indicio. En el verbo *leeren* [vaciar] habla de *lesen* [leer], en el sentido original de **reunir** que obra en el lugar. (...) El vacío no es nada. Tampoco una falta.

La plástica: un poner-en-obra que **corporeiza** lugares y que, con estos, permite que se abran comarcas de un posible habitar humano y las comarcas de un posible **permanecer** las cosas que circundan y atañen a los hombres.

HEIDEGGER, Martin. *El arte y el espacio*.

El **espacio liminar** resulta abierto por una **inadecuación** entre la forma y el contenido del **discurso** o por una **inconmensurabilidad** del significante respecto al significado.

DERRIDA, Jacques. *La Diseminación*

Espacio y tiempo son dos conceptos inseparablemente relacionados en el modelo matemático. El continuo espacio-temporal se desarrollan todos los eventos físicos del **Universo**, de acuerdo con la teoría de la **relatividad** (formulada por Einstein en el 1905) y las teorías físicas, siendo uno de los avances más importantes del siglo XX en el campo de la física. De acuerdo con esta el tiempo no puede estar separado de las tres dimensiones espaciales, y al igual que estas depende del estado de movimiento del observador. Desde una perspectiva pseudo-euclidiana el Universo es un espacio de cuatro dimensiones, tres son las dimensiones espaciales y una cuarta dimensión temporal.

WIKIPEDIA. La **enciclopedia** online

Quinientas libras significan el poder de contemplar y un pestillo en la puerta el poder de pensar por sí mismo. Quizás me digáis que la mente debería elevarse por encima de estas cosas; y que los grandes poetas a menudo han sido pobres.

"Lo cierto – por poco que nos honre como nación – es que, debido a alguna falta de nuestro sistema social y económico, el poeta pobre no tiene hoy en día ni ha tenido durante los pasados doscientos años la menor oportunidad. (...) Hablamos mucho de democracia, pero de hecho en Inglaterra un niño pobre no tiene muchas más esperanzas que un esclavo ateniense de lograr la **libertad** intelectual de la que nacen las grandes obras literarias".

QUILER-COUCH, Sir Arthur. *The Art of Writing*

La libertad intelectual depende de las cosas **materiales**. La poesía depende de la libertad intelectual. Y las mujeres siempre han sido **pobres**, no sólo durante doscientos años, sino desde el principio de los tiempos.

WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*

Una escena recurrente en las películas de **ciencia ficción** es aquella que muestra la **Tierra** alejándose de la nave espacial hasta convertirse en un horizonte, en un balón de playa, en una naranja, en una pelota de golf, en una **estrella**. Con los cambios de escala, las respuestas se deslizan desde lo particular hasta lo general. Al **individuo** le sustituye la **especie humana**

y nosotros somos unos peles de esa misma especie, un bípedo mortal o una maraña de bípedos extendida allí abajo como si de tratase de una alfombra. Desde una determinada **altura**, las personas por lo general parecen buenas. La distancia **vertical** propicia cierta semejante generosidad, una virtud moral que en cambio, no parece tener la horizontalidad. La vida es **horizontal**, estrictamente una cosa detrás de otra, una cinta transportadora que nos arrastra poco a poco hacia el horizonte. Pero la **historia**, la visión de la historia desde la nave espacial que



Ruido Blanco, 2017

se aleja, es algo diferente. Al cambiar la escala se superponen capas temporales y, a través de ellas, proyectamos perspectivas con las que recuperar y corregir el **pasado**. Es lógico que el **arte** quede enredado en este proceso. Su historia, leída a través del tiempo, se confunde con el panorama que tenemos ante nuestros ojos: un testigo presto a cambiar su declaración a la más mínima provocación perceptiva. La historia y la mirada libran una dura batalla en el centro de esa constante que denominamos **tradición**. (...) En efecto, a medida que la **nave espacial** se aleja, la tradición misma nos parece otro adorno más en el **salón**; tan sólo un ensamblaje cinético con reproducciones pegadas que se mueve por pequeños motores míticos y exhibe maquetas de museos en miniatura. En el centro advertimos la presencia de una celda de luz uniforme que parece

crucial para que el conjunto funcione: el **espacio expositivo**, el espacio de la **galería**.

Hemos llegado al punto en que ya no vemos arte, sino que vemos en primer lugar el continente.

Espacio **blanco** ideal que más que ningún cuadro, es la imagen arquetípica del arte del siglo XX.

O'DOHERTY, Brian. Dentro del cubo **blanco**. *La ideología del espacio expositivo*.

ARCHIVO / cuerpo

Tendencia por el archivo en el arte contemporáneo que se denominó como el "impulso de archivo". (...) Práctica artística como investigación idiosincrática de **figuras, objetos y sucesos** particulares en el arte, la filosofía y la historia modernas. Los artistas de archivo buscan hacer que la información histórica, a menudo perdida o desplazada, esté **físicamente** presente. Trabajan sobre la imagen, el objeto y el texto **encontrados** y prefieren el formato de **instalación**. El artista como archivista. El archivo como mutaciones de **conexiones y desconexiones**, en un proceso que el arte también puede ayudar a revelar. Este tipo de arte busca un espectador comprometido (no hay nada de pasivo en el acto de consultar un archivo).

[La obra de Tacita Dean] es una alegoría al **trabajo** de archivo a veces **melancólico**, a menudo vertiginoso, siempre **incompleto**.

[La obra de Sam Durant] monta su archivo como un **inconsciente** espacial donde los contenidos reprimidos retornan de manera disruptiva y diferentes prácticas se mezclan de manera entrópica.

"El propósito de cualquier **arqueología** es determinar lo que uno puede de la **diferencia** del **presente** y el potencial del **pasado**".

DURANT, Sam. Comunicado no publicado (1995)

La voluntad de conectar lo que no se puede conectar en el arte del archivo. No es la voluntad de totalizar sino la vo-

luntad de **relacionar**. Fragmentación *anómica* (sin ley, en griego) como condición no sólo para **representar** sino para trabajar a través de Ellay propone nuevos órdenes de asociación afectiva, sin importar si son parciales y provisionales. Un proceso que resulta difícil hasta absurdo.

Para Derrida en *El mal de archivo* es diferente y más profundo, ligado a la compulsión repetición y a la pulsión de **muerte**.

FOSTER, Hal. *El impulso de archivo*.

En *Archive Fever* [exposición comisariada por Okwui Enwezor] el artista opera como agente histórico de la **memoria**, el archivo emerge como el lugar en el que aquellos que se preocupan por la memoria están tocados por los “vapores astringentes de la **muerte**, la **destrucción** y la **degeneración**. También es en el archivo en el espacio en el que se dan lugar el **recuerdo** del pasado y el **restablecimiento del recuerdo**,

“la sutura entre el presente y el pasado” “en la zona entre indeterminada entre acontecimiento e imagen, entre documento y monumento”.

ENWEZOR, Okwui, *Archive Fever. Uses of the Document in Contemporary Art*.

Las palabras de Enwezor permiten vislumbrar la razón por la que tantos artistas se han visto atraídos por el archivo en nuestra época para articular sus prácticas. Ya no es un archivo estático, un lugar en el que encontrar la información, de forma neutra y pasiva. Es más bien que el archivo atorga a todo aquello que contiene, la capacidad de ser **leído** como **documento** y como tal integrarse en un **sistema de significación**.

La diferencia entre el hecho de **coleccionar**, **almacenar** y **archivar** radica en el hecho de **consignar**. El archivo exige unificar, identificar, clasificar, su manera de proceder no es amorfa ni indeterminada sino que nace con el objetivo de coordinar un **corpus** dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una misma unidad de configuración predeterminada.”

“Sean cuales sean las leyes de una lengua hablada, se puede apostar firmemente que el sistema de escritura cuando la lengua es puesta por escrito, no rendirá cuentas mas que de una manera aproximativa”

HAVELOCK, Eric Albert. *Aux Origines de la civilisation écrite en Occident*.

Lo escrito no sólo no habla sino que también confunde, a través de una letra conserva parte del sentido pero no todo.

Obsesión por el archivo contemporánea, por la conservación de todo el **pasado** pero también de todo el **presente**, una tarea *imposible*. (...) 1995 año de la publicación de *Mal d'archive: une impression freudienne* (de Jacques Derrida). Presenta una reelaboración del concepto de archivo que tradicionalmente se reduce a la experiencia de la memoria, el retorno de la imagen, de aquello arqueológico, al recuerdo y la excavación “a la búsqueda del tiempo perdido” (como Marcel Proust). Pero Derrida anuncia la vía de una problemática diferente, ya que sostiene que el archivo” igual o más que una cosa del pasado, el antes incluso, el archivo debería poner en tela de juicio la llegada del futuro de [l’**avenir**]”. En el archivo no solo está en juego el pasado sino también lo que está por venir. Para Derrida el psicoanálisis de Freud propone una nueva manera de archivo definida por el **psiquismo** para el que no habría archivo sin la posibilidad de finitud radical del psiquismo humano y sin la posibilidad del **olvido** “no hay un archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin su afuera” El mal de archivo es la amenaza de la pulsión de **muerte**, de agresión y destrucción que pone el archivo en peligro.

La **acumulación** indistinta de indicios, la configuración del archivo, el **acto** de archivar es previo a la constitución de cualquier archivo. Un gesto que transforma cualquier testimonio **documental**, el **rastros** en prueba. Michel Foucault en *La arqueología del saber*, revisa la noción de documento. Si en los modelos metodológicos tradicionales de la historiografía el documento era visto como una emanación del pasado que invitaba a ser leído como rastro “siempre descifrable” ahora la historia de atribuye la tarea de no interpretarlo, ni determinar si es veraz o no.

La noción de archivo está siendo utilizada dentro de las estructuras museísticas para impugnar la **historia** hegemónica del arte y cuestionar la dimensión aurática de la **institución** del museo.

ANTICH, Xavier. *Del “mal d’arxiu” a la febre d’arxiu. La noció d’arxiu en la cultura contemporània.*



Suave, 2016

ENCICLOPEDIA / mundo

Este libro nació de un texto de Borges. (...) Este texto cita “cierta enciclopedia china” donde está escrito que los animales se dividen en a/ pertenecientes al Emperador, b/ embalsamados, c/ amaestrados, d/ lechones, e/ sirenas, f/ fabulosos, g/ perros sueltos, h/ incluidos en esta clasificación, i/ que se agitan como locos, j/ innumerables, k/ dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l/ etcétera, m/ que acaban de romper el jarrón, n/ que de lejos parecen moscas⁵. En el asombro de esta **taxonomía**, lo que se ve de golpe, lo que, por medio del apólogo, se nos muestra como encanto exótico de otro **pensamiento**, es el límite del nuestro: la imposibilidad de pensar *esto*.

Así pues, ¿qué es imposible pensar y de qué **imposibilidad** se trata? Es posible dar un sentido preciso y un contenido asignable a cada una de estas singulares **rúbricas**; es verdad que algunas de ellas comprenden seres fantásticos – animales fabulosos y sirenas –; pero justo al darles un lugar aparte, la enciclopedia china localiza sus poderes de contagio; distingue con todo cuidado entre los animales **reales** (que se agitan como locos o que acaban de romper un jarrón) y los que sólo tienen su sitio en lo **imaginario**. (...) Lo que viola cualquier imaginación, cualquier pensamiento posible, es simplemente la serie **alfabética** (a, b, c, d) que liga con todas las demás a cada una de estas categorías. Por lo demás, no se trata de la extravagancia de los **encuentros insólitos**. Sabemos lo que hay de desconcertante en la **proximidad de los extremos**, o sencillamente, en la **cercanía súbita de cosas sin relación**.

La monstruosidad que Borges hace circular por su **enumeración** consiste, por le contrario, en que el espacio común del **encuentro** se halla él mismo en **ruinas**. Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas. (...) ¿En qué lugar podrían encontrarse, a no ser en la **voz inmaterial** que pronuncia su enumeración a no ser en la **página** que la transcribe? ¿Dónde podrían yuxtaponerse a no ser en el **no-lugar del lenguaje**? Pero éste, al desplegarlos, no abre nunca sino un **espacio** impensable. (...) permite al pensamiento llevar a cabo un **ordenamiento** de los seres, una repartición en clases, un **agrupamiento** nominal por el cual se designan sus **semejanzas** y sus **diferencias** – allí donde, desde el fondo de los tiempos, el **lenguaje** se entrecruza con el **espacio**.

Este texto me ha hecho reír durante mucho tiempo (...) Quizás porque entre sus **surcos** nació la sospecha de que hay un **desorden** peor que el de lo *incongruente* y el acercamiento de lo que no se conviene; sería el desorden que hace centellear los **fragmentos** de un gran número de posibles órdenes en la dimensión, sin ley ni geometría, de lo *heteróclito*; y es necesario entender este término lo más cerca posible de su etimología: las cosas están ahí “acostadas”, “puestas”, “dispuestas” en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir más allá de unas y de otras un *lugar común*. Las *utopías* consuelan: pues

5 “El idioma analítico de John Wilkins”, Otras inquisiciones, Emecé Editores, Buenos Aires, 1960, p. 1060, p. 142. [T.]

si no tienen un lugar real, se desarrollan en un espacio maravilloso y liso; despliegan ciudades de amplias avenidas, jardines bien dispuestos, comarcas fáciles, aun si su acceso es quimérico. Las *heterotopías* inquietan, sin duda porque minan secretamente el lenguaje, porque impiden **nombrar** esto y aquello, porque rompen los nombres comunes o los enmarañan, porque arruinan de antemano la “**sintaxis**” y no sólo la que construye las frases – aquella menos evidente que hace “mantenerse juntas” (una al lado o frente a otras) a las palabras y a las cosas. Por ello, las utopías permiten las fábulas y los discursos; se encuentran en el filo recto del lenguaje, en la dimensión fundamental de la *fabula*; las heterotopías (como las que con tanta frecuencia se encuentran en Borges) secan el propósito, detienen las palabras en sí mismas, desafían, desde su raíz, toda la posibilidad de la gramática; desatan los mitos y envuelven en esterilidad el lirismo de las **frases**.

La enciclopedia china citada por Borges y la **taxonomía** que propone nos conducen a un pensamiento sin **espacio**, a palabras y categorías sin **juego** ni lugar, que reposan, empero, en el fondo sobre un espacio solemne, sobrecargado de figuras complejas, de caminos embrollados, de sitios extraños, de pasajes secretos y de comunicaciones imprevistas; existiría así, en el otro extremo de la tierra que habitamos, una cultura dedicada por entero al ordenamiento de la extensión, pero que no distribuiría la proliferación de seres en ningún espacio en el que nos es posible **nombrar**, **hablar**, **pensar**.”

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*.

ORDEN / relaciones

¿A partir de que “tabla”, según qué espacio de identidades, de **semejanzas**, de analogías, hemos tomado la costumbre de distribuir tantas cosas diferentes y parecidas? (...) Porque no se trata de ligar las consecuencias, sino de **relacionar** y aislar, de analizar, de ajustar y de empalmar contenidos concretos; nada hay más vacilante, nada más empírico (cuando menos en experiencia) que la instauración de un orden de las cosas; nada exige una mirada más alerta, un lenguaje más fiel

y mejor modulado; nada exige que nos dejemos llevar por la proliferación de **cualidades** y de **formas**. Y, sin embargo, una mirada que no estuviera armada podría muy bien acercar algunas figuras semejantes y distinguir otras a razón de tal o cual diferencia: de hecho, no existe, ni aun para la más ingenua de las experiencias, ninguna semejanza, ninguna distinción que no sea resultado de una operación precisa y de la aplicación de un **criterio** previo. (...) aparecen las semejanzas y las diferencias, los tipos de variación que podrán afectar tales segmentos, en fin, el umbral por encima del cual habrá **diferencia** y por debajo del cual habrá **similitud** – es indispensable para el establecimiento del orden más sencillo.

Los códigos fundamentales de una **cultura** – los que rigen su **lenguaje**, sus esquemas perceptivos, sus cambios, sus técnicas, sus valores, la **jerarquía** de sus prácticas – fijan de antemano para cada hombre los órdenes **empíricos** con los cuales tendrá algo que ver y dentro de los que se reconocerá. En el otro extremo del pensamiento, las teorías **científicas** o las **interpretaciones** de los filósofos explican por qué existe un orden en general, a qué ley general obedece, qué principio puede dar cuenta de él, por qué razón se establece este orden y no aquel otro. Pero entre estas dos regiones tan distantes, reina un dominio que, debido a su papel intermedio, no es menos fundamental: es más confuso, más oscuro y, sin duda, menos fácil de analizar. Es ahí donde una cultura, librándose insensiblemente de los órdenes empíricos que le prescriben sus códigos primarios, instaura una primera distancia con relación a ellos (...) se libera lo suficiente para darse cuenta que estos órdenes no son los únicos posibles ni los mejores; de tal suerte que se encuentra antes el hecho en bruto de que hay, por debajo de sus órdenes espontáneos, cosas que en sí mismas son ordenables, que pertenecen a cierto orden mudo, en suma, que *hay* un orden. Es como si la cultura, librándose por una parte de sus rejas lingüísticas, perceptivas, prácticas, les aplicaran una segunda reja que las neutraliza (...). Así, entre la mirada ya codificada y el conocimiento reflexivo, existe una región media que enreja el orden en su ser mismo (...) definido por sistemas separados de coherencias, (...) organizado en torno a **diferencias** que se cruzan, etc. (...) Así existe en toda cultura, entre el uso de lo que pudiéramos llamar los códigos ordenadores y las reflexiones sobre orden, una experiencia desnuda del orden y sin modos de ser. (...) más que de una historia, en el sentido tradicional de la palabra, se trata de una “**arqueología**”.

La investigación arqueológica muestra dos grandes **discontinuidades** en la episteme de la cultura occidental: aquella con la que se inaugura la época clásica (hacia mediados del siglo XVII) y aquella que, a principios del siglo XIX, señala el umbral de nuestra modernidad. (...) Tenemos la fuerte impresión de un movimiento casi interrumpido (...) pero toda esta casi **continuidad** al nivel de las ideas es sólo, sin duda alguna, un efecto **superficial**.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*.

Porque es en las **relaciones**, y no en los **lugares**, allí dónde descansamos.

KOFT, Alicia. *Germà de gel*.



Siderurgia, 2015. (Detalle)

SEMEJANZA / par

Puede verse que esta investigación responde un poco, como un eco, al proyecto de escribir una historia de la **locura** en la época clásica. (...) Se trata, en suma de una historia de

la semejanza: ¿en qué condiciones se ha podido reflexionar el pensamiento clásico las relaciones de similaridad o de equivalencia ente las cosas que fundamentan y justifican las palabras, las clasificaciones, los cambios? (...) La Historia de la locura sería la historia del **Otro** – de lo que para la cultura es a la vez interior y extraño y debe, por ello, excluirse (para conjurar un peligro interior), pero encerrándolo (para reducir la alteridad); la historia del orden de las cosas sería la historia de lo **Mismo** – de aquello que, para la cultura, es a la vez disperso y aparente y debe, por ello, distinguirse mediante señales y recogerse en las identidades. (...) Al tratar de sacar a la luz este profundo desnivel de la cultura occidental, restituimos a nuestro **suelo** silencioso e ingenuamente inmóvil sus **rupturas**, su inestabilidad, sus **fallas**; es él el que se inquieta de nuevo bajo nuestros **pies**.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*.

ESCRITURA / juego

Platón ya decía en el Fedro que la escritura no puede mas que **repetir(se)**, que “significa” [semanei] siempre lo “mismo” y que es un “Juego” [paidia].

[Sobre Platón y el Fedro] sólo una **lectura** tosca o miope pude propagar el rumor de que Platón condenaba simplemente la actividad del escritor. Sin embargo juega a salvar a la escritura como el mejor, el más noble juego.

DERRIDA, Jacques. *La diseminación*.

En el siglo XVI, el lenguaje real no es un conjunto de signos independientes, uniforme y liso en el que las cosas vendrían a reflejarse como en un **espejo** a fin de enunciar, una a una, su verdad singular. Es más bien una cosa **opaca**, misteriosa, cerrada en sí misma, masa fragmentada y enigmática punto por punto, que se mezcla aquí o allá con figuras del mundo y se enreda con ellas: tanto y tan bien que, todas juntas, forman una red de **marcas** en la que cada una puede desempeñar y desempeña en efecto, en relación con todas las demás, el papel de contenido o de signo, de secreto o de indicio. En su ser bruto e histórico del siglo XVI, el

lenguaje no es un sistema arbitrario; está depositado en el **mundo** y **forma**, a la vez, parte de él porque las cosas mismas ocultan y manifiestan su enigma como un lenguaje y porque las palabras se proponen a los hombres como cosas que hay que **descifrar**. La gran metáfora del **libro** que se abre, que se deletrea para conocer la naturaleza, no es sino el envés visible de otra transferencia, mucho más profunda, que obliga al lenguaje a residir al lado del **mundo**, entre las plantas, las hierbas, las piedras y los animales.

La imprenta, la llegada a Europa de manuscritos orientales, la aparición de una **literatura** que ya no se hacía para la **voz** o para la representación ni estaba bajo su dominio (...) todo esto da testimonio, del lugar fundamental que tomó en Occidente la escritura. El lenguaje tiene, de ahora en adelante, la naturaleza de ser **escrito**. Los sonidos de la voz sólo son su traducción transitoria y precaria. (...) Era muy posible que antes de Babel, antes del Diluvio, hubiera una escritura compuesta por las marcas mismas de la **naturaleza**, de modo que estos caracteres tendrían el poder de actuar directamente sobre las cosas, de atraerlas o rechazarlas, de figurar sus propiedades, sus virtudes y sus secretos. Escritura primitivamente natural, de la que ciertos saberes esotéricos y la cábala del primer jefe, conservaron una memoria dispersa y cuyos poderes, largo tiempo adormecidos, tratan de recoger. (...) En todo caso, ésta, despojada de sus poderes, no es, de acuerdo con Vigenère y Duret, sino la parte **femenina** del lenguaje, algo así como su intelecto pasivo; la Escritura, en cambio, es el intelecto activo, el “principio **masculino**” del lenguaje. Sólo ella detenta la verdad.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*.

LENGUAJE / forma

El lenguaje (...) debe ser estudiado, él también, como cosa natural. (...) el lenguaje está a medio camino entre las figuras visibles de la **naturaleza** y las convenciones secretas de los discursos esotéricos. Es naturaleza fragmentada, dividida

contra sí misma y alterada, que ha perdido su primera **transparencia**; es un secreto que lleva en sí, pero en la **superficie**, las **marcas** descifrables de lo que quiere **decir**.

En su forma primera, tal como fue dado por Dios a los hombres, el lenguaje era un **signo** absolutamente cierto y transparente de las cosas porque se le parecía. (...) Las otras lenguas han perdido estas similitudes radicales, que sólo conserva el hebreo, a fin de mostrar que fue en otro tiempo la lengua común a de Dios, de Adán y de los animales de la primera tierra.

Sin embargo, si el lenguaje no se asemeja de inmediato a las cosas que nombra, no está por ello separado del mundo; continúa siendo, de una u otra forma, el lugar de las **revelaciones** y sigue siendo parte del espacio en el que la verdad se manifiesta y se enuncia a la vez. (...) Las lenguas tienen con el mundo una relación de **analogía** más que de significación; o mejor dicho su valor de signo y su función de duplicación se superponen; hablan del **cielo** y de la **tierra** de los que son imagen; (...). Hay una función simbólica en el lenguaje: pero desde el desastre de Babel no es necesario ya buscarla – salvo raras excepciones⁶– en las palabras mismas, sino más bien en la existencia misma del lenguaje, en su relación total con la totalidad del mundo, en el entrecruzamiento de su espacio con los lugares y las figuras del **cosmos**.

A partir del siglo XVII la disposición de los signos se convertirá en **binaria**, ya que se la definirá de acuerdo con Port-Royal, por el enlace de un significante y un significado. Durante el Renacimiento, la organización es diferente y mucho más compleja; es **ternaria**, puesto que se apoya en el dominio la forma de las marcas (escritura), en el contenido señalado por ellas y en las similitudes que ligan las marcas a las cosas designadas. Esta disposición, con el juego que autoriza, se encuentra de nuevo, aunque invertida, en la experiencia del lenguaje.

A partir del siglo XIX, la literatura vuelve a sacar a la luz el ser del lenguaje: pero no tal como aparecía a fines del Renacimiento. Pues ahora ya no existe esta palabra primera, absolutamente inicial, que fundamentaba y limitaba el **movimiento** infinito del

6 Las onomatopeyas

discurso; de aquí en adelante, el lenguaje va a crecer sin punto de partida, sin término y sin promesa. El texto de la literatura traza día a día el recorrido de este **espacio** vano y fundamental.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*.

INTERPRETACIÓN / movimiento

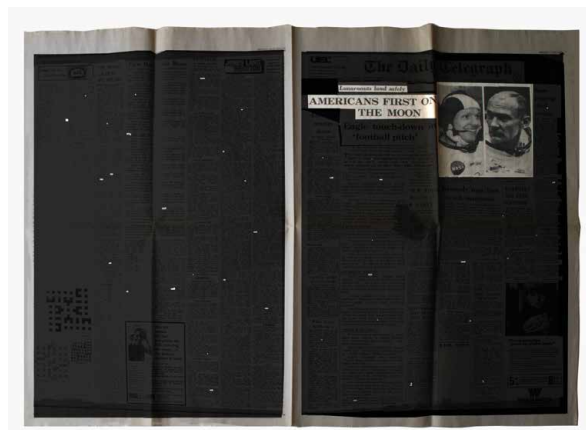
Saber consiste en referir el lenguaje al lenguaje; en restituir la gran planicie uniforme de las palabras y de las cosas. Hacer **hablar** a todo. Es decir, hacer nacer por encima de todas las marcas el discurso segundo del comentario. Lo propio del **saber** no es ni ver ni demostrar, sino **interpretar**. (...) Quizás sea la primera vez en la cultura occidental que se descubra esta dimensión absolutamente abierta de un lenguaje que **no puede detenerse**, ya que, al no estar encerrado jamás en una palabra definitiva, enunciará su verdad sólo en un discurso **futuro** (...). Por definición la tarea del comentario no puede acabarse nunca (...) hace nacer, bajo, el discurso existente, otro discurso más fundamental, y, por así decirlo, “más primero”, que se propone restituir. (...) el lenguaje del siglo XVI – entendido no como un episodio de la historia del idioma, sino como una experiencia de cultura **global** – está sin duda preso de este juego, en este intersticio entre el primer texto y el infinito de la interpretación. (...) Y así como este juego infinito de la naturaleza encuentra su vínculo su forma y su limitación en al relación entre **microcosmos** y **macrocosmos**, así la tarea infinita del comentario se reafirma por la promesa de un texto efectivamente escrito que la interpretación revelará un día por entero.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*.

No se puede **detener** nunca. Nada se detiene nunca, filmando. Detenerse es terminar para siempre, es perderse renunciar. Se **busca** por allí y se busca por acá, y cuando se encuentran, hazlo, no te detengas. **Hoy** una, **mañana** otra. Hay que estar en varios lados al mismo tiempo, hay que ser **pájaro**, **tiempo**, **espacio**, el regreso a casa bajo las hojas amarillas de la lluvia, hay que ser nave y no recoger el frío de la madrugada que se ha olvidado, hay que estar de pie en los ateneos y sonreír con aspecto cálido, la misma respuesta

siempre, no sin cansancio, pero como si estuviéramos delante del **espejo** buscándonos la cara.

Ariadna, ya por ti el sueño apagado
de las noches ausentes los **planetas**
frecuentes en sus fauces gira
la órbita del **mundo** si vinieras las **distancias**
se abreviaran si llegaras
donde no cabe el miedo ni el valor.



In event of moon disaster, 2016

Y aquella **noche**, de pronto, descubrimos que llegaban [al **museo**]. (...) Aquella noche de pronto supimos que vendrían. (...) – Como la conflagración de **astros** que te buscan, Ariadna. Como satélites y **asteroides** buscándote el pelo, la sonrisa, el dibujo de las manos, las líneas del cuello, las sábanas del cuerpo, los puertos de las ingles, la calle pulcra de las piernas emancipadas. Como nocturnas aves, el **ruído** se doblaba y venían a buscarnos, por las ubres hinchidas de la ciudad.

Cubrí a Ariadna con una de las sábanas que protegían las estatuas del **polvo** y del **tiempo**. Nos quedamos adentro, en **silencio**, hasta que todo estalló, como una gran fruta madura, como una formidable víscera descompuesta.

PERI ROSSI, Cristina. *Los refugios, Los Museos abandonados*.

REPRESENTACIÓN / ficción

A partir del siglo XVII se preguntará como un **signo** puede estar ligado a lo que significa. Pregunta que en la época clásica dará respuesta por medio del análisis de la representación; y a la que el pensamiento moderno responderá por medio del análisis del **sentido** y de la **significación**. Se ha deshecho la profunda pertenencia del lenguaje y del mundo. Se ha terminado el primado de la escritura. Desaparece pues, esta capa uniforme en la que se entrecruzaban indefinidamente lo visto y lo leído, lo visible y lo enunciable. Las cosas y las palabras van a separarse. El ojo será destinado a ver y sólo a ver, la oreja sólo a oír.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*.

Como hacer *visible lo invisible* es una pregunta poco frecuente para los **exploradores**, y muy frecuente para un **artista**. Que en un momento dado toda una nación tuviera que formularse esta pregunta es una cimera del arte. Los extremos entre

los cuales se creó esta imagen: el de la tierra, el del esfuerzo, el del clima i el de lo visible, el **blanco**, subrayan por la vía negativa la naturaleza profundamente ficticia del documento: gesto y paisaje son pura estenografía. (...) La Capacidad de sintetizar estas diversas capas de abstracción en un solo nivel es la esencia del hacer *visible lo invisible* ¿No es esto conquista? ¿No es esto el **Arte**? Tres amigos jugando en el jardín nevado.

KOFT, Alicia. *Germà de gel*.

VERDAD / ser

Un examen atento de lo peculiar de este **arte** permite suponer que la verdad, entendida como **desocultamiento** del ser, no está necesariamente obligada a tomar forma **corpórea**.

HEIDEGGER, Martin. *El arte y el espacio*

ROS 128 b / nosotros

El 16 de noviembre los principales medios nos despiertan con la noticia del descubrimiento de un nuevo planeta. Los científicos relatan sus cualidades y propiedades casi con lágrimas en los ojos: una temperatura moderada y una composición atmosférica cercana a la de nuestro planeta. Y anuncian: es posible que en él podamos encontrar vida. Las obras de un nuevo telescopio gigantesco, en Chile, permitirán que a inicios de la próxima década podamos observar de cerca este lejano planeta y averiguar si es apto para albergar vida. Una enorme lupa acortará los más de 11 millones de años luz de distancia que nos separan de Ros 128 b, a la vez que los mismos movimientos gravitacionales de este exoplaneta lo irán acercando cada vez más a nosotros. Algunos medios, se dejan llevar por lo épico de este nuevo descubrimiento y titulan sin reparo: “una nueva casa en el espacio”. Una nueva casa que de momento está muy lejos de nosotros, tanto en el tiempo como en el espacio. Al otro extremo de esta línea imaginaria que nos separa de este nuevo hogar, aún por descubrir, aún imaginario, todavía en estado de hipótesis, estamos nosotros, ahora, en carne y hueso, en la sala de exposición en la que acabamos de entrar. A nuestro alrededor, fragmentos de materia se agrupan de forma caprichosa generando conjuntos, galaxias en forma de obra de arte, que se relacionan las unas con las otras creando un pequeño universo, más abordable que el que nos rodea. Más conocido.

La obra de Julia Llerena Iñesta (Sevilla, 1985) se estructura sobre un eje de coordenadas claro, casi científico, como aquellos ejes que se utilizan en física para la representación de la relación entre espacio, tiempo y movimiento. En él se entrecruzan dos temas de interés: la exploración del espacio, en todas sus acepciones; y la de la palabra como forma de pensamiento y de conocimiento, puesto que es a través del lenguaje y del nombrar como nos aproximamos a las cosas del mundo, las hacemos nuestras y las conocemos.

El factor de movimiento se introduce por la manera en que Llerena lleva a cabo sus proyectos. Y es que siempre parte de una exploración a pié de terrenos colindantes, vinculados a su experiencia vital, de la que recoge de manera casi intuitiva restos y desechos, rastros de nuestra “vida en la tierra”. Tras esa deriva azarosa, empieza el trabajo de laboratorio: la observación, estudio, y ordenación de los fragmentos recolectados en una clasificación motivada por las cualidades materiales de los elementos a través de la que evoca una nueva narrativa separada de la historia material de los objetos. Se formaliza finalmente ante nosotros en la forma de un archivo abierto en la sala de exposiciones, momento en el que Llerena dispone cuidadosamente todos esos elementos, evidenciando sus relaciones y otorgándoles nuevos sentidos. Es sobre este ejercicio sustentado en la simplicidad de la repetición, en el hacer (caminar, recolectar, tocar, ver y ordenar) y la complejidad de su mantenimiento a lo largo del tiempo (la mayoría de los proyectos de Llerena precisan de un tiempo de ejecución extendido) que construye las grandes instalaciones y las pequeñas intervenciones que podemos ver en esta exposición.

La obra de Llerena ancla sus cimientos sobre una estructura de ejes reticulares en la que términos y conceptos antagónicos se equilibran y contrastan (blanco-negro, vacío-lleño, ruido-silenció, naturaleza-sociedad, cerca-lejos, construcción-deconstrucción...), y en la que reflexiones teóricas abstractas complejas se revelan por medio de lecturas poéticas al alcance de nuestros dedos. Es precisamente de ese movimiento de idas y venidas, de lejanías y cercanías, en el que obra de Llerena crece y se expande porque genera un espacio en el que incluye al espectador; al que interpela directamente invitándole a descifrar sus jeroglíficos, a interpretar con su visión cada una de las piezas y en definitiva a preguntarse sobre temas tan particulares y universales como lo somos todos y cada uno de nosotros. Desde la especificidad del yo hasta la inconmensurabilidad del nosotros. Desde esta sala hasta Ros 128 b, en este espacio aún por habitar.

ESCUADERO, Beatriz. *Home, una cuestión global*

BIOGRAFÍA



JULIA LLERENA (Sevilla, 1985)

Licenciada en Bellas Artes (2003-2008), estudios que realizó entre la Universidad de Sevilla, la Universidad de Barcelona y la Academia de Bellas Artes de Florencia. En 2014 finaliza el Master en Investigación en Arte y Creación por la Universidad Complutense de Madrid.

En 2017 es premiada en Circuitos (Madrid) así como en el programa de residencias de Blueproject Foundation (Barcelona), además expone en las muestras *L'efecte vora*, comisariada por Anna Dot para SAC Sant Andreu Contemporani (Barcelona) y *DISRUPT*, comisariada por Marlon de Azambuja para Rodriguez Gallery (Poznan). En el mismo año lleva a cabo un site-specific en el Museo Nacional de Ciencias Naturales. En 2016 forma parte de la exposiciones colectivas *¿Qué sienten, qué piensan los artistas andaluces de ahora?* en el CAAC Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla), *3+3* en la Embajada Española de Tokio, *Un lugar y el tiempo* en Espacio Odeón (Colombia), así como en el stand de ABC en ARCO. En 2015 fue una de los artistas incluidas en la exposición *Buscadores de Oro*, en el espacio OTR (Madrid). En 2014, recibe el Premio Injuve y es seleccionada por la convocatoria Entreacto para exponer en la Galería Espacio Mínimo. También participa en el programa Intransit (c arte c) y ATELIER, actividad de trabajo integrado en el marco de RETROALIMENTACIÓN, comisariado por Tiago de Abreu Pinto y Francesco Giaveri para la Sala de Arte Joven de la Comunidad de Madrid. En 2013 expone en la *Mediterranea 16* Bienal de Jóvenes Artistas de Europa en Ancona, Italia y participa en la *Postbiennial de Jóvenes Artistas Españoles* en el Centro de Arte Contemporáneo de Salamanca (Da2).

ENGLISH TEXTS

DICTIONARY

This is a collection of ideas borrowed from other thinkers, teachers, artists, writers and filmmakers, compiled in a gleaning¹ process that echoes the actions of the protagonists of Agnès Varda's documentary *The Gleaners and I* (2000) and is eminently suited to Julia Llerena's modus operandi.

By relating these concepts, which we come across almost unexpectedly, by chance, we can detect other meanings in her work. This is therefore an exercise in ventriloquism and in a kind of fiction where, by speaking through others, I devise a vocabulary of concepts that make it possible to zoom in and out from her work, focusing on its smallest details

while also revealing it as a system of relationships with the common thread of contemporary thought.

Within this system or creative dictionary, I have used a bold font to highlight words that weave a web of multiple meanings, a web that constitutes the foundation of Llerena's work and is associated with more subjective, personal or psychological concepts.

The entries in this dictionary are arranged not in alphabetical order but by themes in order of their importance to her oeuvre. So, let us begin at the beginning.

¹ Glean: gather, collect, harvest; gather the useful remnants of a crop from the field after harvesting; obtain from various sources little by little, often with difficulty; gather something slowly and carefully in pieces. The French equivalent *glaner* can refer to the act of rummaging for leftover food in supermarket rubbish bins. The word can also be used figuratively, as in "gleaning ideas from readings", i.e. going through books or other material and collecting certain information.

HOME / security

Now we are at home. But home does not preexist: it was necessary to draw a circle around that uncertain and **fragile** centre, to organize a limited **space**. Many, very diverse components have a part in this, **landmarks** and **marks** of all kinds. [...] the components are used for **organizing** a space, not for the momentary determination of a centre. The forces of chaos are kept **outside** as much as possible, and the **interior** space protects the germinal forces of a task to fulfil or a deed to do. This involves an activity of **selection**, **elimination** and **extraction**, in order to prevent the interior forces of the **earth** from being submerged, to enable them to resist, or even to take something from chaos across the filter or sieve of the space that has been drawn.

Sometimes chaos is an immense **black hole** in which one endeavours to fix a fragile point as a centre. Sometimes one organizes around that point a calm and stable '**pace**' (rather than a form): the black hole has become a home.

The *nomos* as customary, unwritten law is inseparable from a distribution of space, a distribution in space. By that token, it is *ethos*,² but the *ethos* is also the Abode.

DELEUZE, Gilles and GUATTARI, Félix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*

SONG / voice

A child in the **dark**, gripped with fear, comforts himself by singing under his breath. He **walks** and halts to his song. [...]

The song is like a rough sketch of a calming and stabilizing, calm and stable, centre in the heart of **chaos**. Perhaps the child skips as he sings, hastens or slows his pace. But the song itself is already a skip: it jumps from chaos to the beginnings of **order** in chaos and is in danger of breaking apart at any moment. There is always sonority in **Ariadne's** thread³. Or the song of **Orpheus**⁴.

Radios and television sets are like sound walls around every **household** and mark **territories** (the neighbour complains when it gets too loud).

DELEUZE, Gilles and GUATTARI, Félix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*

Take me out tonight
Where there's music and there's people
Who are young and alive
Driving in your car
I never never want to go **home**
Because I haven't got one anymore
Take me out **tonight**
Because I want to see people
And I want to see life
Driving in your car
Oh please don't drop me home
Because it's not my home, it's their home
And I'm welcome no more

And if a double-decker bus
Crashes in to us
To **die** by your side
Is such a **heavenly** way to die

2 Custom, conduct, personality. The root of ethics and ethology.

3 In Greek mythology, Ariadne (Ἀριάδνη, from the Cretan-Greek *arihagne*, "the utterly pure", though the name also comes from the Ugaritic words *ar* and *adn*, meaning "light of the father or lord") was a Cretan princess, daughter of Minos and Pasiphaë. According to the legend, Ariadne's father Minos had a labyrinth where he kept the Minotaur, a beast to which he fed Athenian people every nine years. The third time the Athenians had to pay this terrible tribute, Theseus, son of King Aegeus of Athens, volunteered to go and slay the Minotaur. Ariadne saw Theseus and fell in love with him, and she offered to help him if he would promise to marry her and take her far away from her fearsome father. Theseus agreed, and Ariadne gave him a ball of thread to unwind once inside the labyrinth so that he could find his way out.

4 Orpheus (in Greek Ὀρφεύς) is a character from Greek mythology. The ancient stories say that when Orpheus played his lyre, men would gather to hear him and find rest for their souls. The most famous tale about Orpheus is related to his wife Eurydice, who died after being bitten by a viper. On the banks of the River Styx, Orpheus bitterly mourned the loss of Eurydice. The grieving husband played such sorrowful tunes and sang so mournfully that all the nymphs and all the gods wept, and they advised him to descend to the underworld (katabasis) and find his beloved.

And if a ten-ton truck
Kills the both of us
To die by your side
Well the pleasure, the privilege is mine

MORRISEY, Steven and MARR, Johnny. 'There Is a **Light** That Never Goes Out', from the album *The Queen Is Dead* (The Smiths, 1986)

TERRITORY / possession

Still, we do not yet have a *Territory*, which is not a milieu, not even an additional milieu, nor a **rhythm** or passage between **milieus**. The territory is in fact an act that affects **milieus** and **rhythms**, that “territorializes” them. The territory is the product of a territorialization of milieus and rhythms. [...] It itself has an **exterior milieu**, an **interior milieu**, an **intermediary milieu**, and an **annexed milieu**. It has the interior zone of a **residence** or **shelter**, the exterior zone of its domain, more or less retractable **limits** or **membranes**, intermediary or even neutralized zones, and energy reserves or annexes. It is by essence marked by “indexes,” which may be components taken from any of the milieus: **materials**, **organic products**, **skin** or membrane states, **energy** sources, **action-perception** condensates. There is a territory precisely when milieu components cease to be **directional**, becoming **dimensional** instead, when they cease to be functional to become expressive. [...] What defines the territory is the emergence of matters of expression (qualities). Take the example of colour in birds or fish: **colour** is a membrane state associated with interior hormonal states, but it remains functional and transitory as long as it is tied to a type of action (sexuality, aggressiveness, flight). It becomes expressive, on the other hand, when it acquires a temporal constancy and a spatial range that make it a territorial, or rather territorializing, **mark**: a **signature**.

The territory is not primary in relation to the qualitative mark; it is the **mark** that makes the territory. [...] In this sense, the territory, and the functions performed within it, are products of territorialization.

Can this becoming, this emergence [of territorialization], be called **Art**? That would make the territory a result of art. The artist: the first person to set out a boundary stone,

or to make a **mark**. Property, collective or individual, is derived from that even when it is in the service of war and oppression. **Property** is fundamentally artistic because art is fundamentally *poster, placard*. [...] The expressive is primary in relation to the possessive; expressive qualities, or matters of expression, are necessarily appropriative and constitute a having more profound than being.

DELEUZE, Gilles and GUATTARI, Félix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*

OUTSIDE / vulnerability

Finally, one opens the circle a crack, opens it all the way, lets **someone** in, calls someone, or else goes **out** oneself, launches forth. One opens the circle not on the side where the old forces of **chaos** press against it but in another region, one created by the **circle** itself. As though the circle tended on its own to open onto a **future**, as a function of the working forces it shelters. This time, it is in order to join with the forces of the future, **cosmic** forces. One launches forth, hazards an improvisation. But to **improvise** is to join with the **World**, or meld with it. One ventures from **home** on the thread of a **tune**. Along **sonorous**, **gestural**, **motor** lines that mark the customary **path** of a child and graft themselves onto or begin to bud ‘lines of drift’ with different loops, knots, speeds, movements, gestures, and sonorities.

DELEUZE, Gilles and GUATTARI, Félix. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*

SPACE / frame

The *topos*—that is, space-place—is thought to be something important and hard to grasp

ARISTOTLE, *Physics IV*²

The remarks on **art**, **space** and their interplay remain **questions**, even if they are uttered in the form of **assertions**. [...] Sculptured structures are **bodies**. Their matter, consisting of different **materials**, is variously formed. The forming of it happens by **demarcation** as setting up an **inclosing**

and **excluding border**. Herewith, space comes into play. Becoming occupied by the sculptured structure, space receives its special character as closed, breached and **empty** volume. A familiar state of affairs, yet puzzling. The sculptured **body** embodies something. Does it embody space? Is sculpture an occupying of space, a domination of space? Does sculpture match therewith the technical scientific conquest of space?

But space—does it remain the same? Is space itself not that space which received its first determination from Galileo and Newton? Space—is it that homogeneous expanse, not distinguished at any of its possible places, equivalent toward each direction, but not perceptible with the senses?

Space—is it that which [...] challenges modern **man** increasingly and ever more obstinately to its utter **control**? Does not modern graphic art also follow this challenge insofar as it understands itself as dealing with space? Does it not thereby find itself confirmed in its modern character?

Are all other articulated spaces, **artistic** space, the space of **everyday** practice and commerce, only subjectively conditioned prefigurations and modifications of one objective cosmic space? But how can this be so, if the objectivity of the objective world-space remains, without question, the correlate of the **subjectivity** of a consciousness which was foreign to the epochs which preceded modern European times?

So long as we do not experience the special character of space, talk about artistic space also remains **obscure**. The way that space reigns throughout the work of art hangs, meantime, in indeterminateness.

The space, within which the sculptured structure can be met as an **object** present-at-hand; the space, which encloses the **volume** of the figure; the space, which subsists as the **emptiness** between volumes—are not these three spaces in the unity of their interplay always merely derivative of one physical-technological space [...]?

Let us try to listen to language. Whereof does it speak in the word ‘space’? **Clearing-away** (*Räumen*) is uttered therein. This means: to clear out (*roden*), to free from wilderness. Clearing-away brings forth the free, the openness for man’s settling and **dwelling**.

How does clearing-away happen? Is it not **making-room** (*Einräumen*), and this again in a twofold manner as granting and arranging?

Are places first and only the result and issue of making-room? [...] We would have to learn to recognize that **things themselves are places** and do not merely belong to a place. In this case, we would be obliged for a long time to come to accept an estranging state of affairs: Place is not located in a pre-given space, after the manner of physical-technological space.

Sculpture would be the embodiment of places [...] something free gathered around them which grants the **tarrying** of things under consideration and a dwelling for man in the midst of things.

And what would become of the **emptiness** of space? Often enough it appears to be a deficiency [...] a **failure** to fill up a cavity or gap. Yet presumably the emptiness is closely allied to the special character of **place**, and therefore no failure, but a bringing-forth. Again, language can give us a hint. In the verb “to empty” (*leeren*) the word “collecting” (*Lesen*), taken in the original sense of the gathering which reigns in place, is spoken. [...] Emptiness is not nothing. It is also no deficiency.

Sculpture: an **embodying** bringing-into-the-work of places, and with them a disclosing of regions of possible dwellings for man, regions of the possible **tarrying** of things surrounding and concerning man.

HEIDEGGER, Martin. *Art and Space*

The **liminal space** is thus opened up by an **inadequation** between the form and the content of **discourse** or by an **incommensurability** between the signifier and the signified.

DERRIDA, Jacques. *Dissemination*

In a mathematical model of spacetime, **time** and **space** are two inseparable concepts. All physical events in the **universe** occur in the spacetime continuum, according to the special theory of **relativity** postulated by Einstein in 1905, one of the most important breakthroughs of the 20th century in the field of physics. In the context of special relativity, time

cannot be separated from the three dimensions of space and, like them, it depends on the observer's state of motion. From a pseudo-Euclidean perspective, the universe is a four-dimensional space, with three spatial dimensions and a fourth time dimension.

Adapted from WIKIPEDIA, The Free **Encyclopaedia**

Even allowing [...] that five hundred a year stands for the power to contemplate, that a lock on the door means the power to think for oneself, still you may say that the mind should rise above such things; and that great poets have often been poor men.

‘It is—however dishonouring to us as a nation—certain that, by some fault in our commonwealth, the poor poet has not in these days, nor has had for two hundred years, a dog's chance. [...] we may prate of democracy, but actually, a poor child in England has little more hope than had the son of an Athenian slave to be emancipated into that intellectual **freedom** of which great writings are born’.

QUILER-COUCH, Sir Arthur. *The Art of Writing*

Intellectual freedom depends upon **material** things. Poetry depends upon intellectual freedom. And women have always been **poor**, not for two hundred years merely, but from the beginning of time.

WOOLF, Virginia. *A Room of One's Own*

A recurrent scene in **sci-fi** movies shows the **earth** withdrawing from the spacecraft until it becomes a horizon, a beachball, a grapefruit, a golf ball, a **star**. With the changes in scale, responses slide from the particular to the general. The **individual** is replaced by the **[human] race** and we are a pushover for the race—a mortal biped, or tangle of them spread out below like a rug. From a certain **height** people are generally good. **Vertical** distance encourages this generosity. Horizontality doesn't seem to have the same moral virtue. [...] Life is **horizontal**, just one thing after another, a conveyor belt shuffling us toward the horizon. But **history**, the view from the departing spacecraft, is different. As the scale changes, layers of time are superimposed and through them

we project perspectives with which to recover and correct the **past**. No wonder **art** gets bollixed up in this process; its history, perceived through time, is confounded by the picture in front of your eyes, a witness ready to change testimony at the slightest perceptual provocation. History and the eye have a profound wrangle at the centre of this ‘constant’ we call **tradition**. [...] Indeed, tradition itself, as the **spacecraft** withdraws, looks like another piece of bric-a-brac on the **coffee table**—no more than a kinetic assemblage glued together with reproductions, powered by little mythic motors and sporting tiny models of museums. And in its midst, one notices an evenly lighted ‘cell’ that appears crucial to making the thing work: the **gallery space**.

We have now reached a point where we see not the art but the space first. [...] a **white**, ideal space that, more than any single picture, may be the archetypal image of twentieth-century art.

O'DOHERTY, Brian. *Inside the **White** Cube: The Ideology of the Gallery **Space***

ARCHIVE / body

An archival impulse [is] at work internationally in contemporary art. [...] artistic practice as an idiosyncratic probing into particular **figures**, **objects** and **events** in modern art, philosophy and history. [...] archival artists seek to make historical information, often lost or displaced, **physically** present. To this end they elaborate on the **found** image, object, and text, and favour the **installation** format as they do so. [...] the artist-as-archivist [...]. Perhaps all archives develop in this way, through mutations of **connection** and **disconnection**, a process that this art also serves to disclose. [Archival] artists often aim to fashion distracted viewers into engaged discussants (here there is nothing passive about the word ‘archival’).

[Tacita Dean's work] is an allegory of archival **work**—as sometimes **melancholic**, often vertiginous, always **incomplete**.

[Sam] Durant stages his archive as a spatial **unconscious** where repressed contents return disruptively and different practices mix entropically.

"The purpose of any 'archaeology' is to ascertain what one can of the **difference** of the **present** and the potential of the **past**".

DURANT, Sam. Unpublished statement (1995)

A final comment on the will 'to connect what cannot be connected' in archival art. Again, this is not a will to totalize so much as a will to **relate**. [This art] assumes *anomic* [lawless in Greek] fragmentation as a condition not only to **represent** but to work through, and proposes new orders of affective association, however partial and provisional, to this end, even as it also registers the difficulty, at times the absurdity, of doing so.

For Derrida 'archive fever' is more profound, bound up with repetition-compulsion and a **death** drive.

FOSTER, Hal. *An Archival Impulse*

Within *Archive Fever* [the exhibition curated by Okwui Enwezor] the artist serves as the historic agent of **memory**, while the archive emerges as the place in which those concerned with the past are touched by the 'astringent vapours of **death**, **destruction** and **degeneration**'. It is also within the archive that acts of **remembering** and **regeneration of memory** occur,

'where a suture between the past and present is formed, in the indeterminate zone between event and image, document and monument'.

ENWEZOR, Okwui, *Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art*

Enwezor's words hint at the reason why so many artists of our time have been drawn to the archive as a means of articulating their practices. The archive is no longer static, a neutral, passive place to find information. Rather, the archive confers upon everything it contains the capacity to be **read** as a **document** and, as such, be integrated in a **system of signification**.

The difference between **collecting**, **storing** and **archiving** is the act of **consignment**. The archive entails unifying,

identifying and classifying; its procedure is neither amorphous nor indeterminate, but established with the goal of coordinating a **corpus** within a system or a synchrony of pre-selected elements where they are all joined and related within one predetermined unit of configuration.

'Whatever laws govern a spoken language, it is a safe bet that when the language is written down, the writing system will comply with them loosely at best'.

HAVELOCK, Eric Albert. *Aux Origines de la civilisation écrite en Occident*

The written word speaks, but it also confuses, for a script retains part but not all of the meaning.

The contemporary obsession with the archive, with preserving the whole **past** and the whole **present** as well, an **impossible** task. [...] 1995 was the year that *Mal d'archive: une impression freudienne* [by Jacques Derrida] was published. It offers a reworking of the archive concept, traditionally limited to the experience of memory, the return of the image, that archaeological quest for recollection and digging 'in search of lost time' [like Gustave Flaubert]. But Derrida indicates the direction of another problematic: 'as much and more than a thing of the past, before such a thing, the archive should call into question the coming of the future [*J'avenir*]'.

In the archive, the past and the yet to come are both at stake. For Derrida, Freud's psychoanalysis proposed a new notion of an archive defined by **psychism**, in which there can be no archive without the radical finitude of human psychism and the possibility of **forgetfulness**: 'There is no archive without a place of consignment, without a technique of repetition, and without a certain exteriority. No archive without an outside.' Archive fever is the threat of the **death** drive, aggression and destruction that puts the archive at risk.

The indiscriminate **accumulation** of indices, the configuration of the archive, the **act** of archiving precedes the establishment of any archive. A gesture that transforms any **documentary** record, any **trace**, into evidence. In *The Archaeology of Knowledge*, Michel Foucault revisits the notion of the document. Whereas traditional methodological models of historiography treated the document as a voice from the past to be read as an always 'decipherable trace',

now history is determined neither to interpret it nor attempt to decide whether it is true or not.

The notion of the archive is being used within museum structures to contest the hegemonic **history** of art and challenge the auratic dimension of the museum **institution**.

ANTICH, Xavier. *Del "mal d'arxiu" a la febre d'arxiu. La noció d'arxiu en la cultura contemporània*

ENCYCLOPAEDIA / world

This book first arose out of a passage in Borges [...] This passage quotes a 'certain Chinese encyclopaedia' in which it is written that 'animals are divided into: (a) belonging to the Emperor, (b) embalmed, (c) tame, (d) suckling pigs, (e) sirens, (f) fabulous, (g) stray dogs, (h) included in the present classification, (i) frenzied, (j) innumerable, (k) drawn with a very fine camelhair brush, (l) *etcetera*, (m) having just broken the water pitcher, (n) that from a long way off look like flies'.⁵ In the wonderment of this **taxonomy**, the thing we apprehend in one great leap, the thing that, by means of the fable, is demonstrated as the exotic charm of another system of **thought**, is the limitation of our own, the stark impossibility of thinking *that*.

But what is it impossible to think, and what kind of **impossibility** are we faced with here? Each of these strange **categories** can be assigned a precise meaning and a demonstrable content; some of them do certainly involve fantastic entities—fabulous animals or sirens—but, precisely because it puts them in categories of their own, the Chinese encyclopaedia localizes their powers of contagion; it distinguishes carefully between the very **real** animals (those that are frenzied or have just broken the water pitcher) and those that reside solely in the realm of **imagination**. [...] What transgresses the boundaries of all imagination, of all possible thought, is simply that **alphabetical** series (a, b, c, d) which links each of those categories to all the others. Moreover, it is not simply the oddity of **unusual juxtapositions** that we are faced with

here. We are all familiar with the disconcerting effect of the **proximity of extremes**, or, quite simply, with the **sudden vicinity of things that have no relation to each other**.

The monstrous quality that runs through Borges's **enumeration** consists, on the contrary, in the fact that the common ground on which such **meetings** are possible has itself been **destroyed**. What is impossible is not the propinquity of the things listed, but the very site on which their propinquity would be possible. [...] where could they ever meet, except in the **immaterial** sound of the **voice** pronouncing their enumeration, or on the **page** transcribing it? Where else could they be juxtaposed except in the **non-place** of **language**? Yet, though language can spread them before us, it can do so only in an unthinkable **space**. [...] What has been removed [is the table] that enables thought to operate upon the entities of our world, to put them in **order**, to divide them into classes, to **group** them according to names that designate their **similarities** and their **differences**—the table upon which, since the beginning of time, **language** has intersected **space**.

That passage from Borges kept me laughing a long time [...]. Perhaps because there arose in its **wake** the suspicion that there is a worse kind of **disorder** than that of the *incongruous*, the linking together of things that are inappropriate; I mean the disorder in which **fragments** of a large number of possible orders glitter separately in the dimension, without law or geometry, of the *heteroclitite*; and that word should be taken in its most literal, etymological sense: in such a state, things are 'laid', 'placed', 'arranged' in sites so very different from one another that it is impossible to find a place of residence for them, to define a *common locus* beneath them all. *Utopias* afford consolation: although they have no real locality there is nevertheless a fantastic, untroubled region in which they are able to unfold; they open up cities with vast avenues, superbly planted gardens, countries where life is easy, even though the road to them is chimerical. *Heterotopias* are disturbing, probably because they secretly undermine language, because they make it impossible to **name** this *and* that, because they shatter or tangle common names, because they destroy '**syntax**' in advance, and not only the syntax

⁵ "The Analytical Language of John Wilkins" in *Ficciones*, New York: Grove Press, 2001, p. 231.

with which we construct sentences but also that less apparent syntax which causes words and things (next to and also opposite each other) to ‘hold together’. This is why utopias permit fables and discourse: they run with the very grain of language and are part of the fundamental dimension of the *fabula*; heterotopias (such as those to be found so often in Borges) desiccate speech, stop words in their tracks, contest the very possibility of grammar at its source; they dissolve our myths and sterilize the lyricism of our **sentences**.

The Chinese encyclopaedia quoted by Borges, and the **taxonomy** it proposes, lead to a kind of thought without **space**, to words and categories that lack all **life** and place, but are rooted in a ceremonial space, overburdened with complex figures, with tangled paths, strange places, secret passages and unexpected communications. There would appear to be, then, at the other extremity of the earth we inhabit, a culture entirely devoted to the ordering of space, but one that does not distribute the **multiplicity** of existing things into any of the categories that make it possible for us to **name, speak and think**.

FOUCAULT, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Vintage Books (1994)

ORDER / relationships

On what ‘table’, according to what grid of identities, **similitudes**, analogies, have we become accustomed to sort out so many different and similar things? [...] For it is not a question of linking consequences, but of **grouping** and isolating, of analysing, of matching and pigeon-holing concrete contents; there is nothing more tentative, nothing more empirical (superficially, at least) than the process of establishing an order among things; nothing that demands a sharper eye or a surer, better-articulated language; nothing that more insistently requires that one allow oneself to be carried along by the proliferation of **qualities** and **forms**. And yet an eye not consciously prepared might well group together certain similar figures and distinguish between others on the basis of such and such a difference: in fact, there is no similitude and no distinction, even for the wholly untrained perception, that is not the result of a precise operation and of the application of a preliminary **criterion**. A

‘system of elements’—a definition of the segments by which the resemblances and differences can be shown, the types of variation by which those segments can be affected and, lastly, the threshold above which there is a **difference** and below which there is a **similitude**—is indispensable for the establishment of even the simplest form of order.

The fundamental codes of a **culture**—those governing its **language**, its schemas of perception, its exchanges, its techniques, its values, the **hierarchy** of its practices—establish for every man, from the very first, the **empirical** orders with which he will be dealing and within which he will be at home. At the other extremity of thought, there are the **scientific** theories or the philosophical **interpretations** which explain why order exists in general, what universal law it obeys, what principle can account for it, and why this particular order has been established and not some other. But between these two regions, so distant from one another, lies a domain which, even though its role is mainly an intermediary one, is nonetheless fundamental: it is more confused, more obscure, and probably less easy to analyse. It is here that a culture, imperceptibly deviating from the empirical orders prescribed for it by its primary codes, instituting an initial separation from them, [...] frees itself sufficiently to discover that these orders are perhaps not the only possible ones or the best ones; this culture then finds itself faced with the stark fact that there exists, below the level of its spontaneous orders, things that are in themselves capable of being ordered, that belong to a certain unspoken order; the fact, in short, that order *exists*. As though emancipating itself to some extent from its linguistic, perceptual and practical grids, the culture superimposed on them another kind of grid which neutralized them [...]. Thus, between the already ‘encoded’ eye and reflexive knowledge there is a middle region which liberates order itself [...] defined by separate systems of coherences [...] organized around increasing **differences**, etc. [...] Thus, in every culture, between the use of what one might call the ordering codes and reflections upon order itself, there is the pure experience of order and of its modes of being. [...] Such an enterprise is not so much a history, in the traditional meaning of that word, as an ‘**archaeology**’.

Now, this archaeological inquiry has revealed two great **discontinuities** in the *episteme* of Western culture: the first inaugurates the Classical age (roughly halfway through the seventeenth century) and the second, at the beginning of

the nineteenth century, marks the beginning of the modern age. [...] Despite the impression we may have of an almost uninterrupted development [...] all this quasi-**continuity** on the level of ideas and themes is doubtless only a **surface** appearance.

FOUCAULT, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*. Vintage Books (1994)

For it is in **relationships**, not in **places**, where we rest.

KOFT, Alicia. *Germà de gel*

RESEMBLANCE / equal

It is evident that the present study is, in a sense, an echo of my undertaking to write a history of **madness** in the Classical age. [...] I am concerned, in short, with a history of resemblance: on what conditions was Classical thought able to reflect relations of similarity or equivalence between things, relations that would provide a foundation and a justification for their words, their classifications, their systems of exchange? [...] The history of madness would be the history of the **Other**—of that which, for a given culture, is at once interior and foreign, therefore to be excluded (so as to exorcize the interior danger) but by being shut away (in order to reduce its otherness); whereas the history of the order imposed on things would be the history of the **Same**—of that which, for a given culture, is both dispersed and related, therefore to be distinguished by kinds and to be collected together into identities. [...] In attempting to uncover the deepest strata of Western culture, I am restoring to our silent and apparently immobile soil its **rifts**, its instability, its **flaws**; and it is the same **ground** that is once more stirring under our **feet**.”

FOUCAULT, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*.

WRITING / game

[Plato] already said in the *Phaedrus* that writing can only **repeat** (itself), that it ‘always signifies (*semainei*) the same’ and that it is a **game** (*paidia*).

Only a grossly insensitive **reading** [of the *Phaedrus*] could indeed have spread the rumour that Plato was simply condemning the writer’s activity. [...] the *Phaedrus* also, in its own writing, plays at saving writing [...] as the best, the noblest game.

DERRIDA, Jacques. *Dissemination*

In the sixteenth century, real language is not a totality of independent signs, a uniform and unbroken entity in which things could be reflected one by one, as in a **mirror**, and so express their particular truths. It is rather an **opaque**, mysterious thing, closed in upon itself, a fragmented mass, its enigma renewed in every interval, which combines here and there with the forms of the world and becomes interwoven with them: so much so that all these elements, taken together, form a network of **marks** in which each of them may play, and does in fact play, in relation to all the others, the role of content or of sign, that of secret or of indicator. In its raw, historical sixteenth-century being, language is not an arbitrary system; it has been set down in the **world** and **forms** a part of it, both because things themselves hide and manifest their own enigma like a language and because words offer themselves to men as things to be **deciphered**. The great metaphor of the **book** that one opens, that one pores over and reads in order to know nature, is merely the reverse and visible side of another transference, and a much deeper one, which forces language to reside in the **world**, among the plants, the herbs, the stones and the animals.

Printing, the arrival in Europe of Oriental manuscripts, the appearance of a **literature** no longer created for the **voice** or performance and therefore not governed by them [...] all these things bear witness [...] to the fundamental place accorded in the West to Writing. Henceforth, it is the primal nature of language to be **written**. The sounds made by voices provide no more than a transitory and precarious translation of it. [...] For it was very possible that before Babel, before the Flood, there had already existed a form of writing composed of the marks of **nature** itself, with the result that its characters would have had the power to act upon things directly, to attract them or repel them, to represent their properties, their virtues and their secrets. A primitively natural writing, of which certain forms of esoteric knowledge, and the cabala first and foremost, may perhaps have preserved the scattered memory and were now attempting to retrieve its long-dormant powers. [...] At all

events, [the spoken word] is stripped of all its powers; it is merely the **female** part of language, Vigenère and Duret tell us, just as its intellect is passive. Writing, on the other hand, is the active intellect, the ‘**male principle**’ of language. It alone harbours the truth.

FOUCAULT, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*.

LANGUAGE / form

Language [...] must therefore be studied itself as a thing in nature. [...] Language stands halfway between the visible forms of **nature** and the secret conveniences of esoteric discourse. It is a fragmented nature, divided against itself and deprived of its original **transparency** by admixture; it is a secret that carries within itself, though near the **surface**, the decipherable **signs** of what it is trying to **say**.

In its original form, when it was given to men by God himself, language was an absolutely certain and transparent **sign** for things, because it resembled them. [...] All other languages have lost these radical similitudes, which have been preserved in Hebrew only in order to show that it was once the common language of God, Adam and the animals of the newly created earth.

But though language no longer bears an immediate resemblance to the things it names, this does not mean that it is separate from the world; it still continues, in another form, to be the locus of **revelations** and to be included in the area where truth is both manifested and expressed. [...] The relation of languages to the world is one of **analogy** rather than of signification; or rather, their value as signs and their duplicating function are superimposed; they speak the **heaven** and the **earth** of which they are the image [...]. Language possesses a symbolic function; but since the disaster at Babel we must no longer seek for it—with rare exceptions⁶—in the words themselves but rather in the very existence of language, in its total relation to the totality of the world, in the intersecting of its space with the loci and forms of the **cosmos**.

6 Onomatopoeias.

From the seventeenth century [...] the arrangement of signs was to become **binary**, since it was to be defined, with Port-Royal, as the connection of a significant and a signified. At the Renaissance, the organization is different, and much more complex: it is **ternary**, since it requires the formal domain of marks, the content indicated by them, and the similitudes that link the marks to the things designated by them [...]. This arrangement, together with the interplay it authorizes, is found also, though inverted, in the experience of language.

But from the nineteenth century, literature began to bring language back to light once more in its own being: though not as it had still appeared at the end of the Renaissance. For now we no longer have that primary, that absolutely initial, word upon which the infinite **movement** of discourse was founded and by which it was limited; henceforth, language was to grow with no point of departure, no end and no promise. It is the traversal of this futile yet fundamental **space** that the text of literature traces from day to day.

FOUCAULT, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*.

INTERPRETATION / movement

Knowledge therefore consisted in relating one form of language to another form of language; in restoring the great, unbroken plain of words and things; in making everything **speak**. That is, in bringing into being, at a level above that of all marks, the secondary discourse of commentary. The function proper to **knowledge** is not seeing or demonstrating; it is **interpreting**. [...] Perhaps for the first time in Western culture, we find revealed the absolutely open dimension of a language **no longer able to halt itself**, because, never being enclosed in a definitive statement, it can express its truth only in some **future** discourse [...]. The task of commentary can never, by definition, be completed. [...] it calls into being, below the existing discourse, another discourse that is more fundamental and, as it were, ‘more primal’, which it sets itself the task of restoring. [...] The language of the sixteenth century—understood not as an episode in the history of any

one tongue, but as a **global** cultural experience—found itself caught, no doubt, between these two interacting elements, in the interstice occurring between the primal Text and the infinity of Interpretation. [...] And just as this infinite play within nature finds its link, its form and its limitation in the relation of the **microcosm** to the **macrocosm**, so does the infinite task of commentary derive its strength from the promise of an effectively written text which interpretation will one day reveal in its entirety.

FOUCAULT, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*

It can never **stop**. Nothing ever stops, when filming. To stop is to end once and for all, to miss out, give up. You **search** here and there, and when they are found, do it, don't stop. One **today**, another **tomorrow**. You must be in several places at once, you must be **bird**, **time**, **space**, the homecoming under the yellow leaves of rain, you must be vessel and not collect the early morning cold that was left behind, you must stand tall in the athenaeums and smile warmly, always the same response, not without fatigue, but as if you were before the **mirror** searching for your face.

Ariadne, for you now the extinguished slumber of the absent nights the frequent **planets** in their jaws spinning round the orbit of the **world** if you came the **distances** would shrink if you reached the place where there is no room for fear or courage.

And that **night**, suddenly, we discovered that they were arriving [at the **museum**]. [...] That night we suddenly knew they would come. [...] Like the burst of **stars** that seek you, Ariadne. Like satellites and **asteroids**, searching for your hair, your smile, the drawing of your hands, the lines of your neck, the sheets of your body, the ports of your thighs, the immaculate avenue of emancipated legs. Like nocturnal fowl, the noise doubled and they came looking for us, amid the swollen teats of the city.

I covered Ariadne with one of the sheets that protected the statues from **dust** and from **time**. We remained inside, in silence, until everything burst, like a huge ripe fruit, like a massive decomposing gut.

PERI ROSSI, Cristina. "Los refugios" [The **Shelters**], *Los Museos abandonados* [The Abandoned **Museums**]

REPRESENTATION / fiction

From the seventeenth century, one began to ask how a **sign** could be linked to what it signified. A question to which the Classical period was to reply by the analysis of representation; and to which modern thought was to reply by the analysis of **meaning** and **signification**. [...] The profound kinship of language with the world was thus dissolved. The primacy of the written word went into abeyance. And that uniform layer, in which the *seen* and the *read*, the visible and the expressible, were endlessly interwoven, vanished too. Things and words were to be separated from one another. The eye was thenceforth destined to see and only to see, the ear to hear and only to hear.

FOUCAULT, Michel. *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*

How to make *the invisible visible* is an infrequent question for **explorers** and a very frequent one for an **artist**. The fact that at one point an entire nation had to ask itself this question is a feather in the cap of art. The extremes between which this image was created—that of the earth, that of effort, that of the climate and that of the visible, the **white**—negatively highlight the profoundly fictitious nature of the document: gesture and landscape are pure stenography. [...] The ability to synthesize these diverse layers of abstraction in one level is the essence of making *the invisible visible*. Is this not conquest? Is this not **Art**? Three friends playing in the snowy garden.

KOFT, Alicia. *Germà de gel*

TRUTH / being

Even a cautious insight into the special character of this **art** causes one to suspect that truth, as **unconcealment** of Being, is not necessarily dependent on **embodiment**.

HEIDEGGER, Martin. *Art and Space*

ROS 128 b / we

On the morning of 16 November, the mainstream media woke us with the news that a new planet had been discovered. Scientists described its qualities and properties almost tearfully: a temperate climate and an atmospheric composition similar to that of Earth. And, they announced, it is feasible that life might be found on this planet. By the beginning of the next decade, a new gigantic telescope currently being built in Chile will allow us to observe this faraway planet up close and see if it really is able to support life. A huge magnifying glass will span the more than 11 light-years that separate us from Ros 128 b, even as the gravitational movements of the exoplanet bring it closer and closer to us. Some reporters got carried away by the excitement of this epic discovery and boldly headlined it as "a new home in space". However, for now that new home is very far from us in both time and space. At the other end of the invisible road that leads to this new home—an imaginary, hypothetical home yet to be discovered—is us, the flesh-and-blood beings standing in the exhibition hall we've just entered. Around us, fragments of matter are whimsically grouped in clusters, galaxies in the form of artworks that relate to each other and form a small universe, more manageable than the vastness of outer space. More familiar.

The work of Julia Llerena Iñesta (b. Seville, 1985) is structured on a clear, almost scientific axis of coordinates, like the axes used in physics to represent the relationship between space, time and motion. Two interesting themes intersect there: the exploration of space, in all its myriad forms; and the exploration of speech as a form of thought and knowledge, for it is through language and naming that we approach the things of the world, make them ours and come to know them.

The motion factor is introduced by the way Llerena carries out her projects: she always begins with an exploration on foot of adjacent terrains linked to her own life experience, where she almost intuitively gathers remnants and detritus, traces of our "life on earth". After that random harvest, the laboratory work begins: she observes, studies and organizes the collected fragments in a classification system based on the elements' material properties, which she uses to weave a new narrative separate from the material history of the objects. The final result is presented to us as an open archive in the gallery, where Llerena carefully arranges all of these elements, revealing their relationships and giving them new meanings. This exercise rooted in the simplicity of repetition, in the act of doing (walking, gathering, touching, seeing and ordering) and the complexity of maintaining it over time (most of Llerena's projects require a long production time) is the foundation on which she constructs the large installations and small interventions we see in this exhibition.

Llerena's work is anchored in a structure of grid axes on which opposite terms and concepts are balanced and contrasted (black/white, empty/full, noise/silence, nature/society, near/far, construction/deconstruction, etc.) and on which complex abstract theoretical reflections are revealed through poetic readings at our fingertips. This movement of comings and goings, of nearness and distance, is precisely where Llerena's work grows and expands, because it generates a space that includes and directly addresses the audience, inviting them to decipher its hieroglyphs, to interpret each piece from their own perspective and, ultimately, to wonder about themes as unique and universal as each and every one of us. From the specificity of I to the incommensurability of we. From this gallery to Ros 128 b. In this space yet to be inhabited.

ESCUADERO, Beatriz. *Home, a Global Matter*

BIOGRAPHY

JULIA LLERENA (b. Seville, 1985)

Llerena completed her BFA studies at the University of Seville, the University of Barcelona and the Florence Academy of Fine Arts (2003-2008). In 2014 she earned an MA in Research in Art and Creation from the Complutense University of Madrid.

In 2017 she won a Circuitos award in Madrid and a place in the Blueproject Foundation residency programme in Barcelona. She also participated in the exhibitions *L'efecte vora*, curated by Anna Dot at SAC/Sant Andreu Contemporani (Barcelona), and *DISRUPT*, curated by Marlon de Azambuja at Rodriguez Gallery (Poznan, Poland). She also created a site-specific work for the National Museum of Natural Science that same year. In 2016 her work appeared in the group shows *¿Qué sienten, qué piensan los artistas andaluces de ahora?* at the CAAC/ Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Seville), *3+3* at the Embassy of Spain in Tokyo, *Un lugar y el tiempo* at Espacio Odeón (Colombia), and in the ABC stand at ARCO. In 2015, she was one of the artists featured in the exhibition *Buscadores de Oro* at OTR (Madrid). In 2014 she received the Injuve Prize and was selected to exhibit at Galería Espacio Mínimo after winning the Entreacto competition. She also participated in the Intransit (c arte c) programme and ATELIER, a workshop activity in connection with *RETROALIMENTACIÓN*, curated by Tiago de Abreu Pinto and Francesco Giaveri at the Sala de Arte Joven managed by the Regional Government of Madrid. In 2013 she showed her work at Mediterranea 16, the Young European Artists Biennial in Ancona, Italy, and participated in the Young Spanish Artists Post-Biennial at the Centro de Arte Contemporáneo of Salamanca (Da2).

ISBN 978-84-9959-266-4



9 788499 592664