

INICIARTE

ICEBERG NEGRO

UNA EXPOSICIÓN DE LUCÍA CAÑAL Y GUILLE RODRÍGUEZ



Junta de Andalucía

Consejería de Turismo,
Cultura y Deporte
Agencia Andaluza de
Instituciones Culturales



INICIARTE

ICEBERG NEGRO

UNA EXPOSICIÓN DE LUCÍA CAÑAL Y GUILLE RODRÍGUEZ

JUNTA DE ANDALUCÍA

Consejero de Turismo, Cultura y Deporte
Arturo Bernal Bergua

Viceconsejero de Turismo, Cultura y Deporte
Víctor Manuel González García

Secretario General para la Cultura
Salomón Castiel Abecasis

Delegado Territorial de Turismo, Cultura y Deporte en Córdoba
Eduardo Lucena Alba

Gerente de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales
Francisco Javier Rivera Rodríguez

PROGRAMA INICIARTE

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Comisión de Valoración de Proyectos 2023:

Iris Brouwer, Sergio Aguilar Pereira, José Luis Pérez Pont,
Carlos TMori y Eva González

EXPOSICIÓN

Espacio IniciarTE Córdoba

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Eva González Lezcano

Eva López Clavijo

Montaje

IdeasKreativa

CATÁLOGO

Edición

Consejería de Turismo, Cultura y Deporte. Junta de Andalucía

Textos

Fernando Infante del Rosal

Traducción

Deirdre B. Jerry

Fotografías

Juan López

Lucía Cañal y Guille Rodríguez

Diseño editorial

Lucía Cañal y Guille Rodríguez

Francisco José Romero Romero

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales. Diseño

Producción

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

Imprime

Masquelibros, S.L.

© de los textos: sus autores

© de la edición: Consejería de Turismo, Cultura y Deporte.
Junta de Andalucía

© de las reproducciones: sus autores

ISBN 978-84-9959-466-8

Depósito Legal: SE 1788-2023

Índice

| | |
|---|----|
| Presentación | 5 |
| Arturo Bernal Bergua | |
| Consejero de Turismo, Cultura y Deporte | |
| Apología de lo incógnito | 7 |
| Fernando Infante del Rosal | |
| Obras / Artworks | 15 |
| Bios | 61 |
| Apology for the unknown | 63 |
| Fernando Infante del Rosal | |

Iceberg negro es una propuesta artística, incluida en el programa Iniciarte de la Agencia Andaluza de Instituciones Culturales dependiente de la Consejería de Turismo, Cultura y Deporte. Este programa promueve la creación joven en Andalucía, mediante el desarrollo de proyectos expositivos que ayudan a visibilizar el arte más reciente.

Esta iniciativa se plantea como una apología al valor espiritual de lo enigmático, donde a través del estudio y el culto artístico a una entidad posible, Lucía Cañal y Guille Rodríguez exploran las fronteras estéticas de lo perturbador en el entorno natural, buscando la interacción y reacción del público ante una estructura monolítica anómala que absorbe la luz de su entorno, denominado iceberg por aproximación, ya que gran parte de su esencia yace oculta bajo la superficie, más allá de lo que podemos percibir.

La muestra ofrece la oportunidad de embarcarse en un viaje estético y tecnológico centrado en la experiencia de interactuar con el Iceberg Negro, concibiéndose como una exploración artística de la tensión y la relación que surge cuando un elemento ajeno se introduce en el entorno natural.

Arturo Bernal Bergua
Consejero de Turismo, Cultura y Deporte
Junta de Andalucía

Apología de lo incógnito

Fernando Infante del Rosal

“Tú me ves, por lo tanto yo soy tú. ¿Vale la pena preguntar si existo en realidad? ¿Qué es, en suma, la realidad y por qué no han de ser verdaderos la aventura interna y el sentimiento?”

Thomas Mann, *Doktor Faustus*¹

Aquello que llamamos existencia no responde al marco de la realidad efectiva. Lo existente no guarda simetría con lo real ni le rinde cuentas. Como afirmaba Kundera, “la existencia no es lo que ya ha ocurrido, la existencia es el campo de las posibilidades humanas”.² Y esto no solo porque las ideas, lo mental, los objetos de la ficción estén ahí también a su manera, sino porque existir implica ser posible, estar abierto a lo que todavía no es o a lo que todavía no ha sido constatado como *real*.

A tal apertura se entregan Guille Rodríguez y Lucía Cañal bajo la forma de la exploración en su sentido más literario y viajero, como rastreadores a la busca de lo que queda más allá de lo cartografiado, de lo registrado, de lo tasado; con el sigilo de quienes descubren lo ignoto en el centro de su silencio inviolado. En este entorno de sugestión han dado estos artistas con su *Iceberg Negro*, que se proclama existente a quienes lo han avistado por vez primera y real a quienes le han dado imagen.

Como en toda investigación, la de estos dos artistas reabre la existencia de su objeto y lo trae al ámbito de lo real, de lo físico o material, pero ofreciendo con gran sensibilidad y cuidado formal su existencia como un estreno.

Los contextos de la imagen, de recepción y apreciación de las imágenes, van transformándose según cambia la relación que establecemos con ellas. Así, en los años noventa del siglo pasado, lo icónico empezó a ser asumido como un territorio de conquista: la cultura de masas y la comunicación social comprendían la imagen como algo a someter tecnológicamente en aras de la verosimilitud. Los dinosaurios volvieron a poblar la tierra y, con ello, la humanidad se jactaba de su absoluto dominio sobre la representación, de su completo sometimiento de la imagen.

1 Barcelona: Edhasa, 2006, p. 342.

2 Kundera, M. *El arte la novela*. Barcelona: Tusquets, 2007, p. 59.

En la actualidad el contexto de la iconicidad es muy distinto: las imágenes comienzan a establecerse como dispositivos de duda y de cuestionamiento. Los *deepfakes* y el resto de recursos de producción icónica de la inteligencia artificial generativa nos acostumbran en nuestros días a un cierto escepticismo, a una actitud parcialmente distanciada que nos induce a preguntarnos por la *realidad* de lo representado. Nuestra relación con las imágenes verosímiles no es ya la del triunfo de la dominación tecnológica como éxito humano, al modo de las décadas recientes, nuestra década ha sustituido esa satisfacción por los extraños placeres que encierra la incertidumbre.

Las imágenes de la comunicación y la cultura popular empiezan a darse, por tanto, no ya como dispositivos de verdad, sino de duda y sospecha. Paradójicamente, nuestro momento está tan definido por las polarizaciones pseudoideológicas de la postverdad, como por el recelo de quienes vacilan ante la consistencia de lo representado. Con unas imágenes nos posicionamos de manera acrítica y sectaria, ante otras abrimos el juego de la indeterminación y la pregunta (“¿esto es real?”).

En este régimen contrastado de la imagen que nos confirma y la imagen que nos vuelve suspicaces, abre *Iceberg Negro* un espacio de relación con lo icónico diferente, como un intenso silencio encapsulado en medio del ruido indistinto. Aunque las confianzas y las incertezas del humo exterior penetren en este espacio, lo hacen filtradas por la sutileza y la exquisitez de lo que aquí se presenta como maravilloso en pequeños tramos de imagen. La confirmación o la suspicacia suscitadas por las imágenes que quedan fuera no tienen lugar en el interior de esta muestra, por eso pierde sentido todo cuestionamiento de la existencia, la realidad o la verdad de lo que ahí se presente, se ve y se escucha. Si ante la ficción hemos sido curtidos con la suspensión de la incredulidad, lo que se suspende en *Iceberg Negro* no es solo el sentido crítico, sino toda disposición relacionada con las relaciones entre verdad y mentira, o entre realidad e irrealdad. Nuestra *actitud epistémica* queda inhibida, porque la sutileza de las obras que componen esta muestra y de su conjunto no está basada en una astucia. No hay artimaña, sino cuidadosa revelación de lo no fotografiado. En el suelo de la sala apreciamos que nada tienen que hacer aquí los criterios de la verdad ni la idea de realidad.

Y, aunque pudiera pensarse que este alumbramiento de lo maravilloso ha de guardar alguna relación con lo fabuloso –*le fabuleux*–, no sucede tal cosa. Esta revelación de lo ignoto no contiene el tono de admiración de la exploración dieciochesca ante lo curioso o lo insólito, se mantiene más bien en la recreación de la estampa misma, se detiene en el regusto del confeccionador de álbumes, del organizador de gabinetes de curiosidades, que encuentra el placer en sus anaqueles. Como Nabokov, abandonando los caminos de la ficción para organizar especies de mariposas durante largas sesiones en el Museo de Zoología Comparada de Harvard, Guille Rodríguez y Lucía Cañal se entregan al cuidadoso alumbramiento de su objeto en obras de factura precisa, apuntaladas con leves juegos de luz y opacidad, de materialidad sólida y fluidez líquida, de sublime estatismo y no menos solemne lentitud motora. Ahí se detienen para generar un entorno controlado en el que ni los sentimientos de fascinación y asombro ante el objeto, ni las acuciantes preguntas sobre su carácter verdadero, puedan anular o aminorar la sutilidad con la que el oscuro hielo se muestra como existente ante la presencia de quien entra en la sala.

Este alejamiento, tanto de la admiración declarada ante lo fabuloso como de todo cuestionamiento consciente sobre su rango de verdad, diferencia este conjunto de obras de las creíbles realidades ficticias de Joan Fontcuberta recogidas en *Stranger than fiction* [2014], porque en el caso del artista barcelonés el argumento y el ensayo obran como espina dorsal de su propuesta; el sentimiento de sorpresa y la pregunta por la verdad de lo representado se alinean y guían todo el discurso. En *Iceberg Negro*, en cambio, la propia forma sensible se establece como fondo y finalidad, más que como medio de representación de algo que quedara más allá de ella misma. El oscuro iceberg existe aquí, en estas obras, en estas configuraciones icónicas, y desde ellas mismas. Toda pregunta por su realidad más allá del acto de darse icónicamente haría perder su lograda sutileza, su graciosa consistencia.

Tampoco se aproximan estas piezas a los *Treasures from the Wreck of the Unbelievable* de Damien Hirst –serie escultórica que el artista inició en 2017 y que simula tesoros extraídos de un naufragio ficticio en la costa oriental de África–, porque no hay ironía ni parodia. El preciosista sentido poético de Guille Rodríguez y Lucía Cañal no es compatible con la destrucción que supone lo irónico, ni con la distancia cómica que impone lo paródico. El fingimiento no ha sido convocado en ninguna de sus formas, no hay simulación ni comedia, y, aun así, lo que estos artistas han confiado a las tinieblas tampoco llega al tono de lo funesto –ya se ha dicho: la forma misma de hacerse imagen el objeto glacial inhibe toda intensidad emocional–.

Es probable que el interés por lo tenebroso haya sido el punto de conexión más determinante entre estos dos creadores. La obra precedente de Guille Rodríguez explora los modos, muchas veces oscuros, en los que el arte da forma a la Hiperrealidad, esa “suplantación de lo real por los signos de lo real”, en términos de Baudrillard,³ o se acerca a los opacos hermanamientos entre espiritualidad y virtualidad. Por su parte, Lucía Cañal ha mostrado un persistente interés por lo siniestro, especialmente en los momentos en que el cuerpo se adentra en entornos oníricos. Ambos reconocen que el punto de partida de su exploración fue la teoría del *valle inquietante*, que designa el fenómeno por el que las réplicas cuasi humanas –en robótica o en animación 3D, por ejemplo– generan un rechazo al acercarse demasiado pero no completamente a la apariencia humana; la curva descendente que dibuja el gráfico de tal reacción da nombre al fenómeno. El paso significativo de ambos artistas es haber aplicado esta hipótesis al paisaje y haber trasladado al ámbito de la representación de la naturaleza, y de nuestra mirada hacia ella, los asuntos del reconocimiento y del extrañamiento.

Aunque el paisaje es siempre el paisaje imaginado o el paisaje visto, aquel que se hace existente para una subjetividad y solo desde ella, en esta exposición el paisaje se rehabilita en una perspectiva diferente, como la contrapartida de lo tenebroso, que los dos artistas definen como “aquello que no se ha iluminado o revelado”.⁴ El paisaje, que es siempre mostrado, siempre revelado, guarda entonces un eco de la zona

3 Baudrillard, J. *Cultura y Simulacro*. Barcelona: Kairós, 1978, p. 11.

4 Comunicación personal.

oscura que fue; se vuelve siniestro al desvelar la oscuridad como tal, porque su luz la alumbraba pero no la mata. Para estos creadores, sus escenas naturales son destellos que sorprenden territorios afóticos –aquellos donde no alcanza la luz del Sol–. Lo desvelado mantiene por un instante, en su claridad, la impresión fugaz de su esqueleto, como, una vez encendida la luz, las cosas vistas mantienen por un segundo los perfiles que tenían en la oscuridad precedente.

Existen, por tanto, dos visiones en estas obras: la de aquello que se perfila en el alumbramiento y la de la oscuridad que se intuye permanente una vez ha asistido ya la luz. A esto es a lo que llamamos siniestro, a lo que anuncia y encubre a la vez con cierta destreza una faceta que no se ofrece a la vista. Pero, una vez más, es preciso insistir en que nuestros artistas no se interesan por el desbordamiento propio de los sentimientos de lo sublime, no es la emoción desestabilizadora pero violentamente placentera de desajuste entre nuestra dimensión y la de lo formidable, o entre nuestra quietud y la vehemencia de lo terrible sobrevenido, lo que alcanza este proyecto. No hay temor ni temblor, ningún afecto se manifiesta con desmedida, quizá porque Lucía Cañal y Guille Rodríguez ponen más bien su atención en las sensaciones. La sensación ocupa todo el espacio de las emociones; en la apreciación sensible de este conjunto de obras artísticas es a la sensibilidad más que a la sensibilidad a la que se confía toda la acción. De esa sensibilidad, mantenida en el nivel de las impresiones sensoriales, surge toda apreciación y toda intelección posterior sin que medien, como suele ocurrir, sentimientos.

Es significativo en este sentido que la obra que da inicio al discurso sea precisamente *Mistificación*, una proyección videográfica que presenta el objeto en el nivel *aisthético*, a través de sensaciones, y favorece el reajuste progresivo de nuestra disposición hacia una especial sinestesia que recorre toda la sala, de tal forma que ya a partir de aquí nuestras visiones son ya percepciones más completas en las que el regusto de un aire que parece enfriar y aligerar nuestra respiración se va manifestando a cada paso; en el que nuestras manos no necesitan tocar para que la densidad de las superficies se haga cada vez más patente, ni nuestro cuerpo cargar para notar el peso del hielo negro.

Son, por tanto, las impresiones, las sensaciones de quien se acerca a las obras, lo que constituye –no importa si como institución o como restitución– la existencia misma de la oscura pieza de glaciario. Como fenómeno, el Iceberg Negro se hace cuerpo en la apropiación sensitiva que realizan nuestros cuerpos, y esto de manera secuencial en un ejercicio paulatino de corporeidad, de progresiva corporeización de las piezas mismas de la exposición. Los artistas afirman que han tomado como referencia clara y constantemente considerada la idea de “dar piel a la imagen”,⁵ que Martín Prada puede haber tomado a su vez de José Ramón Alcalá Mellado para referirse a la imagen digital una vez ésta ha sido impresa en papel. Esta idea es ampliada ahora a una gradación material de lo icónico: “este *dar piel a la imagen* se manifiesta en los diferentes grados de fisicidad en la representación expositiva que manejamos. Desde lo completamente

5 Martín Prada, J. “La condición digital de la imagen”, en *Premios de Arte Digital* [en línea], vol1, nº1, 2010, pp. 50-52.

inmaterial de lo proyectado, materialidad mixta en las obras donde la luz revela a través del formato de las estampas, y materialidad pura como en *Occiso negro*, donde la obra es objeto”.⁶

En *Mistificación* se abre igualmente la obstinada presencia de lo misterioso, que no es sino el carácter de evento y performatividad del misterio. “Místico” y “misterio” poseen la misma raíz, la procedente del verbo griego *μυεῖν*, que significaba “iniciar en los misterios” y que estaba también en relación con el verbo *μύειν*, que aludía entre otras cosas a cerrar o guiñar los ojos. Según Rudolf Otto, *misterio* “no significa otra cosa que lo oculto y secreto, lo que no es público, lo que no se concibe ni entiende, lo que no es cotidiano y familiar, sin que la palabra pueda caracterizarlo y denominarlo con mayor precisión en sus propias cualidades afirmativas”.⁷ Lo místico y lo misterioso implican negación –“lo que no es...”– y clausura –ese “estar cerrado a” lo que solo puede accederse cerrando los ojos–, y esto implica que esa voluntad de apertura que muestran nuestros dos exploradores artísticos en busca de su objeto fascinante no pudiera ejercerse sino con los ojos cerrados o, al menos, bajando la mirada, como Jane Goodall, Biruté Galdikas o Dian Fossey ante sus primates.

El Iceberg Negro es misterioso y es numen. También este carácter hace inútil la pregunta por su rango de realidad. Como objeto *numinoso*, su realidad no es comparable a la nuestra, y su existencia supone una apertura que no solamente se ofrece a la clara pero indistinta investigación artística, sino a ese modo de ver que implica cerrar (ampliamente) los ojos. Como explicaba también Otto, que acuñó precisamente el neologismo, lo numinoso es el sentimiento de una inevitable objetividad “fuera de mí”⁸ en el seno de la misma subjetividad; no es un sentimiento (subjetivo) como los demás, sino una vivencia del numen “como presente”⁹ que nos vuelca del lado del objeto. Es este estado el que viene a sustituir al más estético de lo sublime, y también a cualquier otro sentimiento. Es ese temple de los iniciados el que reemplaza todo asombro y todo embeleso, instando a permanecer en una sugestión que secuestra toda reacción afectiva desmesurada o toda contemplación formalista.

Esta presencia numinosa se desliza igualmente por toda la sala, surgida del carácter de numen del mismo hielo negro y de la especial relación que establecemos con tal objeto: no lo usamos como resorte para la liberación de nuestra afectividad, de nuestros sentimientos, sino que entendemos, desde que nos adentramos en sus fueros, que tales fueros son suyos y que nuestra actitud está mediada por aquel estado de iniciación que pone unción donde presumiblemente instalaríamos una actitud estética.

6 Comunicación personal.

7 Otto, R. Lo santo. *Lo racional y lo irracional en la idea de Dios*, Madrid: Alianza, 1991, p. 23.

8 *Ibid.*, p. 20.

9 *Ibid.*, p. 21.

Quizás, no obstante, un solo sentimiento se hace compatible con esa piedad quieta, el de la nostalgia. Tal afecto procede de la añoranza del ya imposible descubrimiento de lo ignoto, negado en nuestro presente, porque todo lugar parece haber sido topografiado, todo espacio medido, todo terreno mapeado. Los artistas han manifestado que tal pesar ha movido la concepción misma de este proyecto, y así lo expresa la obra *Recuerdo/141211*, una pequeña cangalla negra encapsulada en la que se ha inscrito la fecha en la que Amundsen y sus compañeros alcanzaron el Polo Sur, el 14 de diciembre de 1911, un mes antes de la fallida expedición de Scott. Junto a la referencia a los conocidos exploradores, la configuración de esta pieza como un *souvenir* alude también a todo aquello que en las sociedades del turismo ha venido a suplantar a la voluntad de aventura y descubrimiento. También su carácter de piedra preciosa y joya enfatiza ese deseo de algo ya asumido como improbable, pero aún advertido como posible.

La exposición continúa con la instalación *Trabajo de campo*, que da piel a esa exploración en lo apenas posible a través de los materiales empleados en la investigación y el viaje hacia la existencia del negro hielo. Según los mismos autores, está “compuesta con parte del material producido en la que sería nuestra estancia de residencia *Hors les murs* en glaciar Perito Moreno, en la Patagonia Argentina. La instalación es una muestra estética de nuestra experiencia como artistas ante la exposición diaria del trabajo de registro, seguimiento y parametrización del Iceberg Negro. En la instalación exhibimos fotos del proceso, material de trabajo, apuntes, notas y una copia de nuestros NDA (Acuerdo de no divulgación) del proyecto investigativo.”¹⁰ En esta pieza el relato mismo de la indagación toma cuerpo, y es un momento esencial de todo el conjunto, porque no puede haber exploración sin narración ni informe, estos pasan a formar parte del objeto mismo y no vuelven a desprenderse de él, porque un objeto verdadero solo alcanza a serlo cuando ha sido prendido por alguna historia.

Hace tiempo que las imágenes —y entre ellas las obras de arte, quieran ser imagen o no— se alían con los relatos desprendiéndose de la ya caduca ideología del poder autosuficiente de la imagen; y no con el objeto del relato —la trama—, sino con el acto mismo de relatar, de hacerse hábil narrador o atento relatorio y abandonarse a las sensaciones mismas del relatar y de la escucha. Las imágenes se dejan rodear de esas acciones del habla y establecen con ellas relaciones mucho más ricas que las de la tradicional ilustración o inspiración. Las imágenes y los relatos se funden en una nueva realidad que recupera quizá un momento más arcano y primigenio en el que lo verbal y lo icónico aún no se asumían en su cultural separación.

Los icebergs cuentan con numerosos relatos, procedentes tanto de las crónicas de los viajeros, como de las ficciones modernas. Su rango de sublimidad y su carácter de causa de tragedias marítimas han contribuido a su especial entrada en los imaginarios contemporáneos. En febrero de 1992 llegaba por vez primera a Europa un iceberg de los territorios antárticos para ser expuesto en el Pabellón de Chile de la Exposición Universal de Sevilla de ese mismo año. Tal acción generó reacciones adversas que han sido recordadas re-

10 Comunicación personal.

cientemente en la muestra colectiva *Iceberg Expo'92* [Facultad de Bellas Artes, Sevilla, 2022]. Esta y otras historias han engrosado el cuerpo simbólico de un objeto siempre atisbado desde el misterio.

Este carácter misterioso se acentúa en *69.485856, -1.319440 + 21*, presentación videográfica nocturna del objeto apenas recortado en su aparente estatismo. En conjunto, se trata de una escena de movimientos leves con una densa plástica de sombras solo sorprendidas por las réplicas brillantes de la luna sobre el agua.

La obra *Occiso Negro* presenta una sinécdoque, según sus autores “un fragmento del Iceberg Negro extraído para poder ser expuesto. Dicho extracto absorbe la luz de su entorno y mantiene una capa de agua superficial alrededor del mismo. Pero la acción de haber cercenado nuestro objeto de estudio, aunque naciese del deseo de dar a conocer dicho descubrimiento, conlleva numerosas dudas sobre la ética (o la ausencia de la misma) de dicha acción.”¹¹ Como el iceberg chileno, también esta fracción de una fracción de glaciación se enfrentaría a una censura ambiental si no fuera porque sus *asesinos* fingían no saber que tal objeto no pertenece a la Naturaleza de nuestra realidad y que, por tanto, no es de ella de la que ha sido arrancado, sino quizás más bien de otra naturaleza, de otra existencia de la que aquí solo se nos regala un indicio. El término *occiso* guarda las dos acepciones del participio y del supino del verbo latino *occidēre*: respectivamente, “asesinado” y “ocaso”; ambas, en su relación, definen la poética de esta obra.

La instalación fotográfica *Derrelicto*, con la que se cierra sin conclusión esta exposición, está dedicada a un aspecto fundamental en la apreciación del objeto: la absorción por parte del bloque de hielo de la luz de su entorno. “Dicha absorción de la luz —declaran Lucía Cañal y Guille Rodríguez— es representada gracias a unos positivos expuestos sobre una caja de luz, a los cuales hemos aplicado una serigrafía con reservas de tinta opacante que nos ayuda a poder visualizar y apreciar en el formato la ausencia de luz devuelta por el iceberg en contraposición a su entorno, generando así una apreciación de la oscuridad en el contraste entre la estampa luz y la estampa opacada”.¹²

Estas soluciones formales por parte de los artistas dan cuenta de un aspecto que ha tenido ocupados a algunos científicos después de que, en 2013, el usuario Rundboll publicara en Reddit la imagen de un iceberg negro: la importancia de la absorción de la luz según los componentes del bloque glacial. Aunque el asunto había sido tratado con anterioridad,¹³ fue Stephen G. Warren, un glaciólogo de la Universidad de Washington, quien desarrolló la teoría.¹⁴

11 Comunicación personal.

12 Comunicación personal.

13 Vid. Binder, A. R. “Black and white icebergs, Southern Ocean”, en *Marine Observer*, 42, 1972, pp. 15–16.

14 Warren, S. G.; Roesler, C. S.; Brandt, R. E.; Curran, M. “Green Icebergs Revisited”, en *JGR Oceans*, Vol. 124, Issue 2, 2019, <https://doi.org/10.1029/2018JC014479>

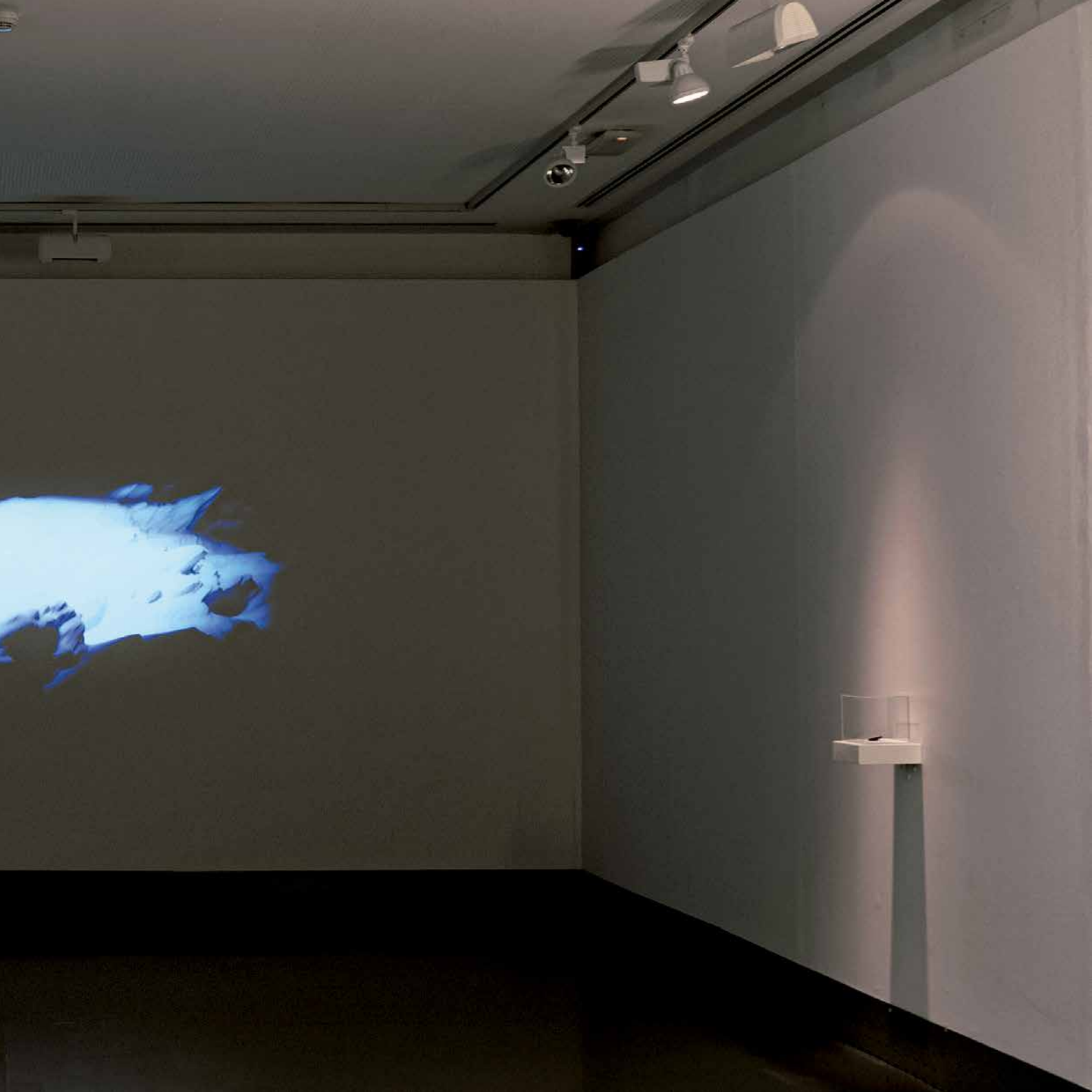
Dar piel mediante la superficie y dar cuerpo mediante la luz son las acciones principales de Lucía Cañal y Guille Rodríguez en *Iceberg Negro* una vez consideraron avanzada su exploración, una vez dieron con su misterioso objeto. En tales acciones se originan las impresiones que esta muestra suscita en nosotros, las sensaciones que, sin mediar los sentimientos ni las intelecciones usuales, nos inducen a la sugestión del misterio, al recuperado encuentro con lo que creíamos ya imposible, lo ignoto.

OBRAS / ARTWORKS

MISTIFICACIÓN









MISTIFICACIÓN
Videoproyección
1920x1080p 49'45"
2023

RECUERDO / 141211



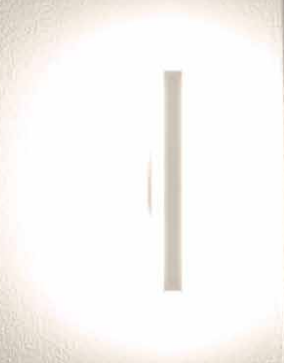
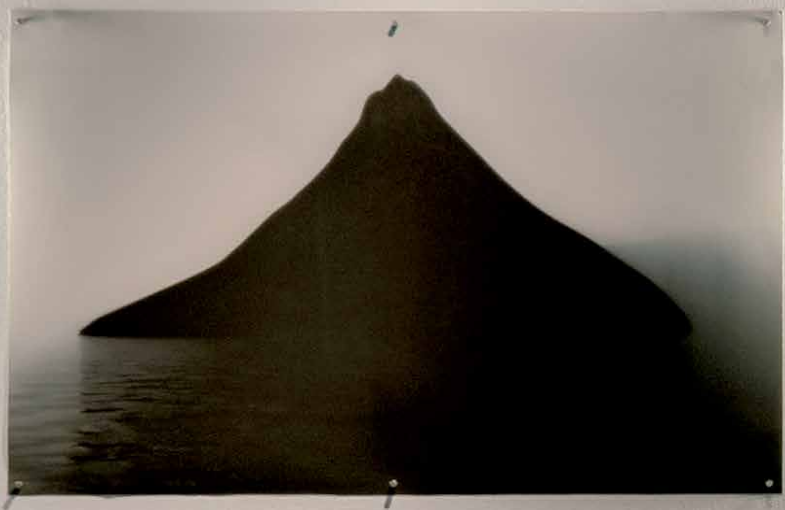


14125

RECUERDO / 141211
Vitrina y piedra serigrafiada
20 x 20 x 21,5 cm
2023

TRABAJO DE CAMPO



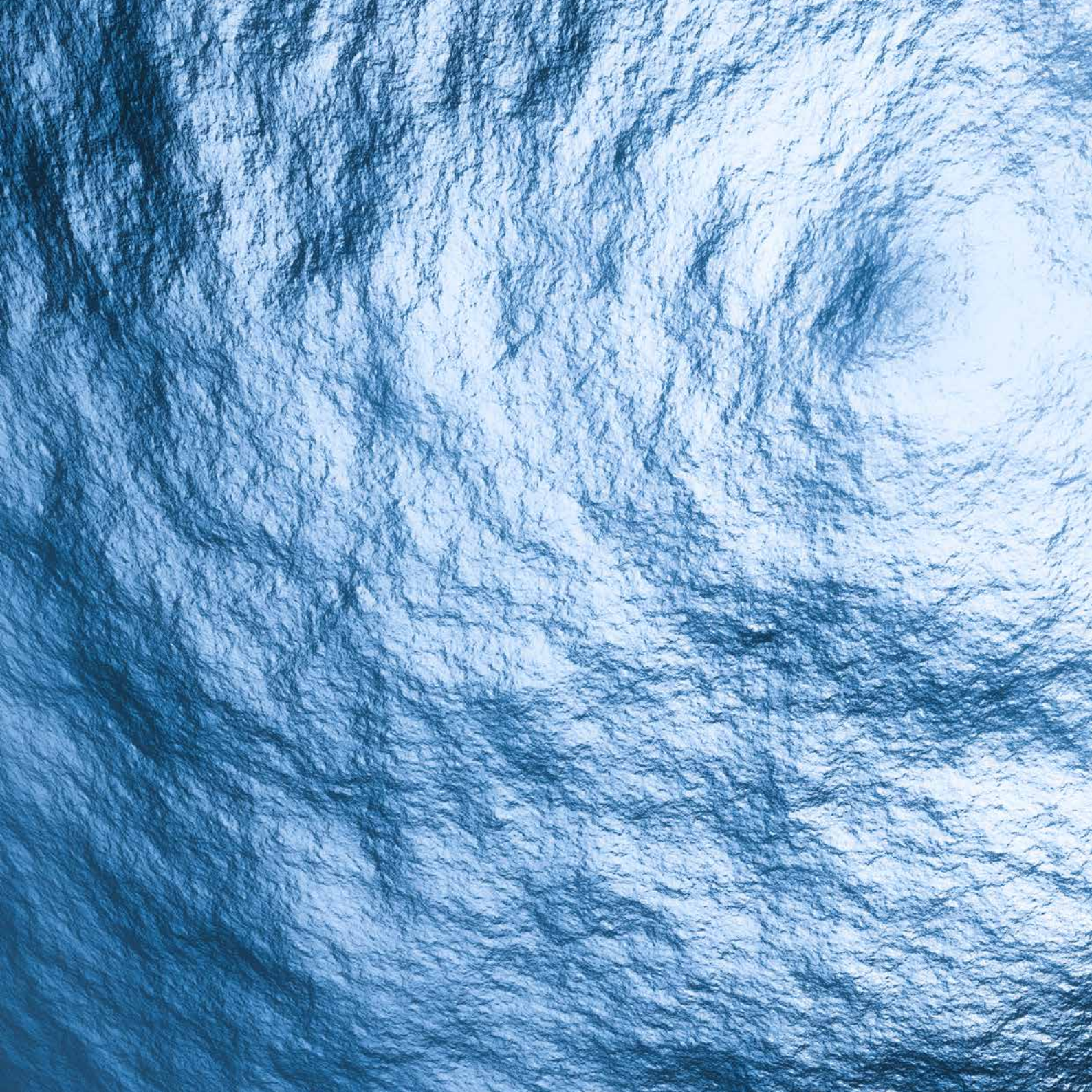


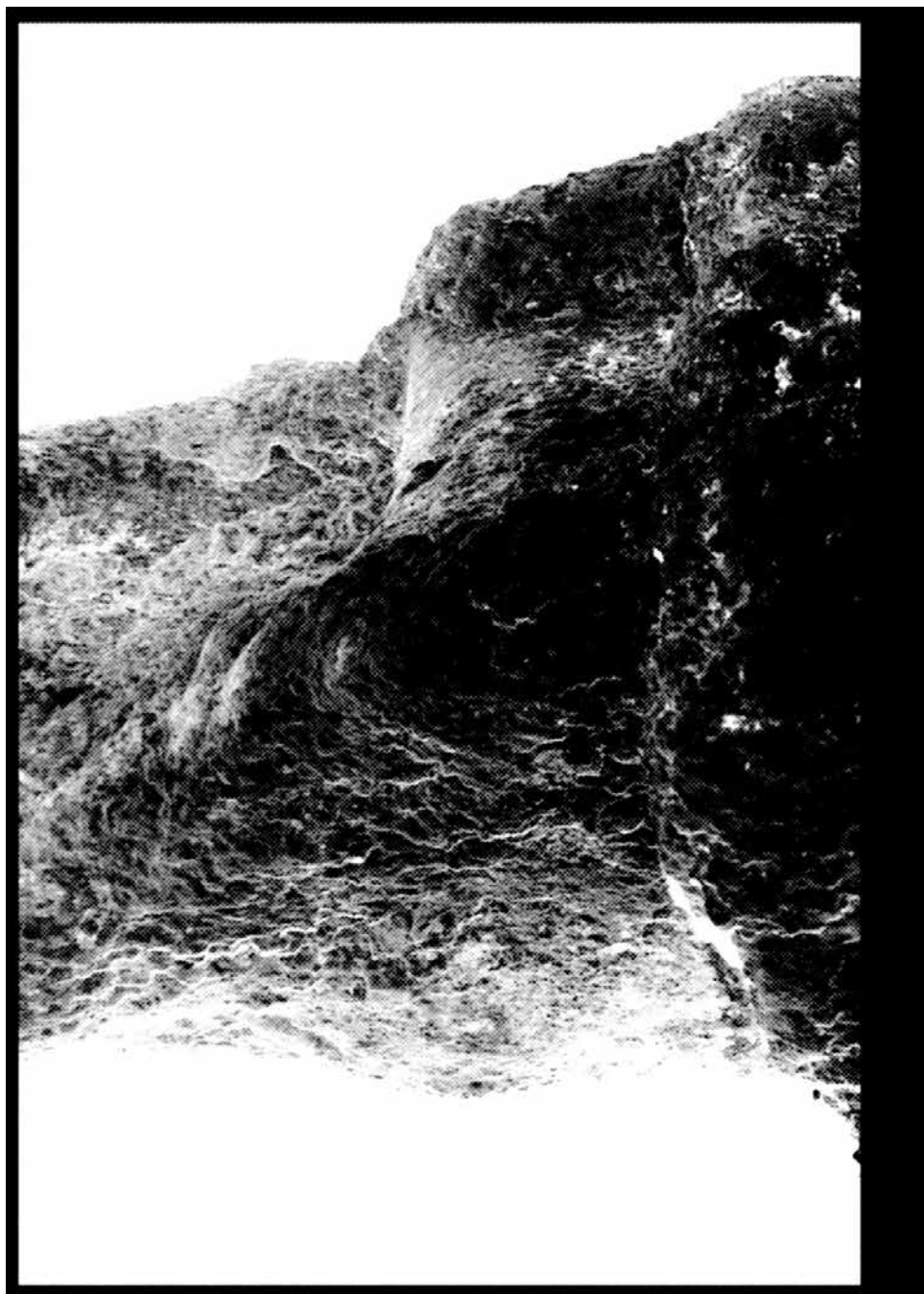












TRABAJO DE CAMPO

Luces LED 32 W e impresiones sobre papel Canson Infinity Etching Rag 310 g/m²

Instalación. Medidas variables

2023

69.485856, -1.319440 + 21





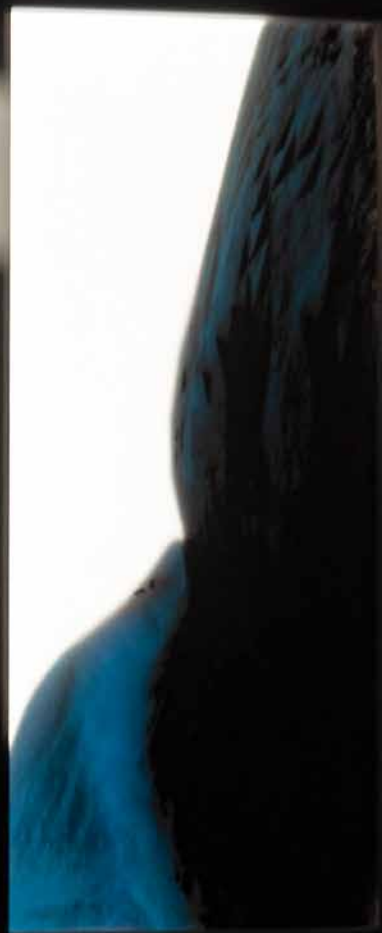
69.485856, -1.319440 + 21

Vídeo

1080x1920p 30'

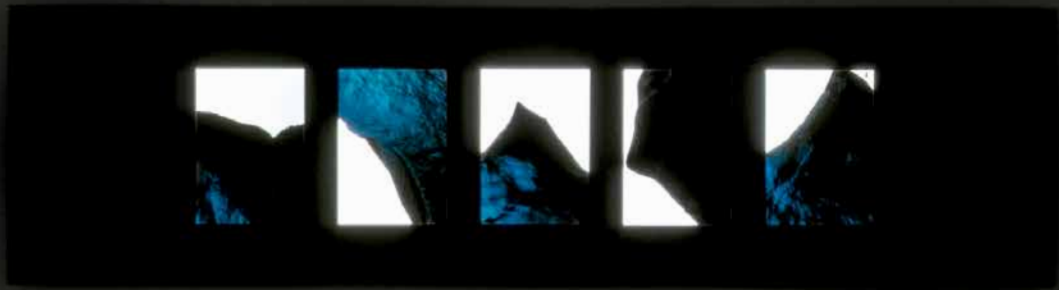
2023

DERRELICTO



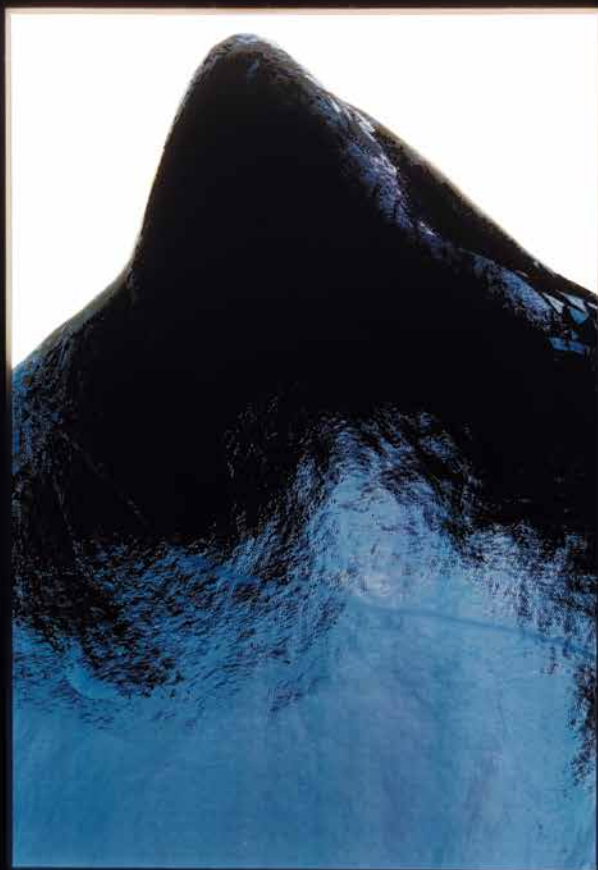


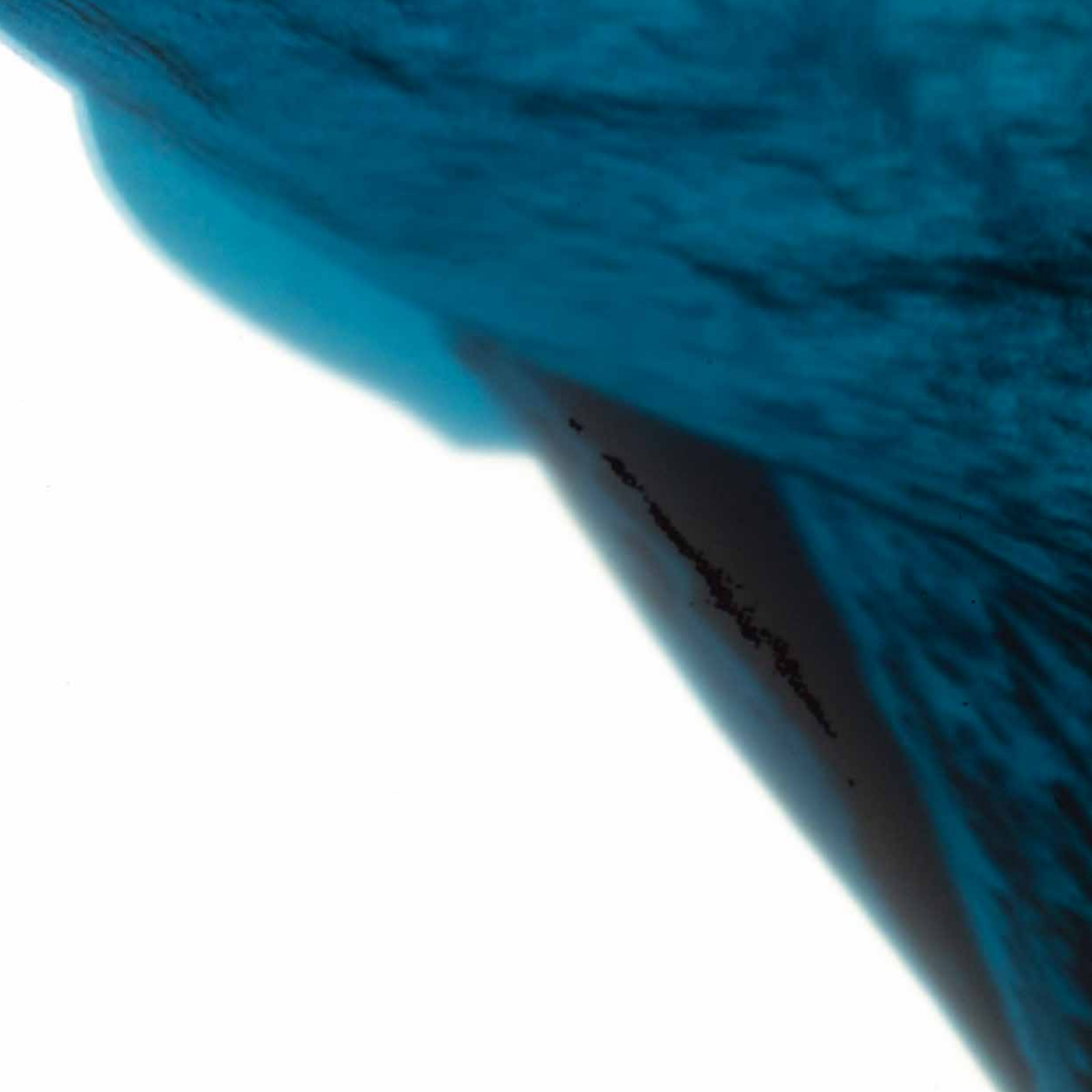














DERRELICTO (Serie)

Mesas de luz, paneles LED 36W, impresiones sobre acetato y serigrafía opacante sobre papel poliéster
4 mesas de luz de 120 x 30 cm (unidad)

2023

OCCISO NEGRO













OCCISO NEGRO
Técnica mixta
50 x 50 x 150 cm
2023



LUCÍA CAÑAL (2001) / GUILLE RODRÍGUEZ (1997)

Lucía Cañal, graduada en Bellas Artes por la Universidad de Sevilla (2023). Hizo estancia en París en 2021 y 2022, trabajando como asistente para la artista ORLAN. Participaría en la exposición “EN MARGE - Corps et Identités” (2023), en el Point Ephémère de la capital francesa. Ganadora del premio WANTED 2023, organizado por PANORAMA en Sevilla.

Guille Rodríguez, graduado y Máster en Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, actualmente es doctorando del programa de Arte y Patrimonio. Su obra ha sido presentada en exposiciones como “METAMAPS” (2021, Casa de la Provincia de Sevilla), “Adentro/Afuera” (2022, Galería El Chico de Madrid) o “自然:自性自然-臺灣&西班牙版畫交流展” (2019, Galería 102 de Taina, Taiwan), y asistido como artista a ferias internacionales como el Ars Electrónica Festival (2023, Linz, Austria) como parte del proyecto ASTER de investigación (Art - Science - Technology - Engineering Research by using collaborative methodologies and tools).

En sus proyectos conjuntos, plantean su obra buscando abarcar los diferentes grados de fisicidad en la exposición del material artístico. Investigan la relación entre lo espiritual, lo virtual y lo siniestro que proyecta el individuo en el entorno.

Lucía Cañal earned her BFA from the Universidad de Sevilla in 2023. In 2021–2022 she did a period abroad, working as assistant to the artist Orlan in Paris. She participated in the EN MARGE - Corps et Identités exhibition at Point Ephémère in the French capital (2023) and was awarded the 2023 WANTED Prize by Panorama, Seville.

Guille Rodríguez has a BA and MA in Fine Art from the Universidad de Sevilla and is currently working towards a PhD in Art and Heritage. His work has been featured in exhibitions like METAMAPS (2021, Casa de la Provincia, Seville), Adentro/Afuera (2022, Galería El Chico, Madrid) and “自然:自性自然-臺灣&西班牙版畫交流展” (2019, 102 Gallery, Tainan, Taiwan), and he attended the Ars Electrónica Festival (2023, Linz, Austria) as part of the ASTER research project (promoting Art-Science-Technology- Engineering Research by using collaborative methodologies and tools).

When they work together, the two artists attempt to encompass different degrees of physicality in the display of artistic material. They explore the connection between the spiritual, the virtual and the sinister which the individual projects onto their surroundings.

In Defence of the Unknown

Fernando Infante del Rosal

“You behold me: Therefore am I here for you. Does it pay to ask whether I really am? Is ‘really’ not what works, and truth not experience and feeling?”

Thomas Mann, *Doktor Faustus*¹

The thing we call existence is not aligned with the framework of actual reality. The existent does not correspond or answer to the real. “Existence is not what has occurred,” as Kundera explained, it “is the realm of human possibilities.”² And this is not just because ideas, the mental and objects of fiction are out there, in their own way, but because existing means being possible, being open to what is yet to come or what has yet to be confirmed as *real*.

That openness is embraced by Guille Rodríguez and Lucía Cañal as exploration in the most literary, globe-trotting sense of the word; like trackers, they set out to find what lies beyond the charted, recorded and appraised world, moving with the stealth of those who discover the unknown in the centre of its inviolate silence. It was in this suggestive setting that the artists came upon their *Iceberg Negro* [Black Iceberg], which announces that it exists to those who have glimpsed it for the first time, and that it is real to those who have given it an image.

As with all research, the investigations of these two artists reopen the existence of their object and bring it into the realm of the real, the physical or material sphere, but presenting its existence with great sensibility and formality, like a premiere.

The contexts of the image, of the reception and appreciation of images, change at the same pace as our relationship with them does. In the 1990s, we began to view iconicity as a territory ripe for conquest: mass culture and social communication regarded the image as something to be technologically subjugated for the sake of credibility. Dinosaurs repopulated the earth, and humanity boasted that it had utterly dominated representation, fully bent the image to its will.

1 Translated by John E. Woods. New York: Alfred A. Knopf, 1997, p. 258.

2 Kundera, M. *The Art of the Novel*, trans. Linda Asher. London: Faber & Faber, 1990, p. 42.

The context of iconicity today is quite different: images are starting to emerge as devices of doubt and defiance. Thanks to deepfakes and other iconic production resources of generative artificial intelligence, we tend to view everything with a degree of scepticism, a partial detachment that makes us question the *reality* of what we see. In previous decades, we thought of technological dominance as a triumphant human success story, but now that satisfaction has given way to the odd pleasures of uncertainty.

Images of pop culture and communication are therefore becoming apparatuses of doubt and suspicion rather than of truth. Paradoxically, the pseudo-ideological polarisations of post-truth define our era just as much the hesitation of those who doubt the substance of the represented. We take an acritical, dogmatic stance towards some images, but with others we play the game of vagueness and uncertainty (“is this real?”).

In this regime of contrasts between images that confirm and images that make us suspect, *Iceberg Negro* introduces a different space of interaction with the iconic, like a capsule of concentrated silence in a hazy cloud of noise. Although the certainties and doubts of the outer fog may seep into this space, they are filtered through the subtlety and exquisiteness of what is presented here as marvellous in small image segments. The confirmation or suspicion elicited by the images left outside that capsule does not occur in this exhibition, which is why it makes no sense to question the existence, reality or truth of what is sensed, seen and heard there. We have become inured to the suspension of disbelief when faced with fiction, but in *Iceberg Negro* what is suspended is not just our critical judgement—it is any predisposition regarding the relationships between truth and lies or reality and unreality. Our *epistemic attitude* is temporarily blocked, because the subtlety of the works that comprise this show and of the exhibition as a whole is not based on some clever trick. There is no ruse, only a meticulous revelation of the unphotographed. Once on the gallery floor, we realise that the usual criteria of truth and the idea of reality have no place here.

And although we might think this unveiling of the marvellous must have something to do with the fabulous—*le fabuleux*—we would be mistaken. This revelation of the unknown lacks the admiring tone of eighteenth-century explorers when faced with something odd or unusual, and instead focuses on the re-creation of the image itself, clinging to the scent of the album-maker or the *Wunderkammer* organiser who takes pleasure in curio-laden shelves. Like Nabokov, who strayed from the paths of fiction to spend long hours organising butterfly species at the Harvard Museum of Comparative Zoology, Guille Rodríguez and Lucía Cañal carefully assist the birth of their object with precisely crafted pieces, propped up by the gentle interplay of light and opacity, of solid materiality and liquid fluidity, of sublime stasis and no less solemn slow-motion. They linger there to create a controlled environment, where neither reactions of fascination or awe to the object nor pressing questions about its true nature can eradicate or minimise the subtlety with which the dark ice shows itself as existent to whomever enters the room.

That simultaneous detachment from vocal admiration of the fabulous and from any conscious questioning of its genuine status sets this group of works apart from Joan Fontcuberta’s believable made-up realities in *Stranger Than Fiction* (2014), because plot and experimentation constitute the backbone of the Barcelona

artist's proposal; a feeling of surprise and incredulity regarding the truth of the represented image align and guide the entire discourse. In contrast, in *Iceberg Negro* the perceptible form is both substance and purpose, rather than a means of representing something beyond itself. The black iceberg exists here, in these works, in, through and from these iconic configurations. If we try to look past its iconic existence and question its reality, it will lose its polished subtlety, its pleasing consistency.

The absence of irony or parody also distances these pieces from Damien Hirst's *Treasures from the Wreck of the Unbelievable*, a sculpture series begun in 2017 that consisted of fake valuables supposedly salvaged from a fictional shipwreck off the East African coast. The exquisitely ornamental poetic sense of Guille Rodríguez and Lucía Cañal is not compatible with the destructive aspect of irony nor with the humorous detachment that parody entails. Pretence has not been invoked in any of its potential forms; there is no simulation or comedy; and yet, what these artists have entrusted to the shadows falls short of being baleful (as mentioned above, the very way in which the glacial object becomes imagery inhibits all emotional intensity).

An interest in the tenebrous was probably the most decisive commonality that brought these two artists together. Guille Rodríguez's previous work explored the often obscure ways in which art gives rise to hyper-reality, that "substituting the signs of the real for the real", as Baudrillard put it,³ and examined the opaque connections between spirituality and virtuality. As for Lucía Cañal, she has displayed an abiding interest in the sinister, particularly those moments when the body enters dreamlike settings. Both acknowledge that their joint exploration began with the "uncanny valley" theory, which attempts to explain why we tend to reject quasi-human replicas—in robotics or 3D animation, for instance—when they begin to resemble real human beings too much (though not enough to deceive us). If we graph human affinity for such replicas, this negative reaction looks like a dip or "valley"—hence the name. However, the two artists took the significant step of applying this hypothesis to the landscape and transferring the phenomena of recognition and defamiliarisation to representations of nature.

Although landscape is always envisioned or seen, made existent for and exclusively from a particular subjectivity, in this exhibition it is presented from a different perspective, as a foil to the tenebrous, which the artists define as "something that has not been illuminated or revealed".⁴ The landscape, which is always seen and revealed, contains an echo of the dark place it once was; it becomes sinister upon exposing the darkness for what it is, because its light illuminates but does not kill it. The nature scenes of this creative duo are flashes that surprise aphotic zones, places that sunlight never reaches. For a second, that unexpected brightness offers a fleeting impression of its skeleton; in the same way, when we turn on the light in a room, the things we saw in the previous darkness retain their shapes for a moment.

3 Baudrillard, J. *Simulacra and Simulation*, trans. Sheila Faria Glaser. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994, p. 2.

4 Private communication.

There are two visions in these works: that of what is revealed in the moment of illumination, and that of the darkness which we sense is permanent once we have seen the light. This is what we call the sinister, what simultaneously heralds and cunningly conceals a facet not in plain sight. Yet it is important to remember that our artists are not interested in the gushing overflow of sensations of the sublime; this project is not about the destabilising but violently pleasurable thrill of misalignment between our dimension and that of the formidable, or between our stillness and the vehemence of the unexpected terrible. There is no fear or tremor, no overwrought outburst of emotion, perhaps because Lucía Cañal and Guille Rodríguez are more focused on sensations. Sensation takes up the entire space reserved for emotions; sensitivity, rather than sensibility, must take the lead in the sensory appreciation of this group of artworks. All subsequent appreciation and understanding stems from that sensitivity, maintained at the level of sensory impressions, and feelings, contrary to custom, are not involved.

In this respect, it is significant that the exhibition narrative opens with *Mistificación* [Mystification], a video projection that presents the object on the *aesthetic* level, via sensations, and facilitates a gradual readjustment of our receptiveness to a special kind of synaesthesia that permeates the entire room. From this point on, our visions are more complete perceptions in which the hint of a breeze that seems to cool and quicken our breathing grows stronger with every step we take. Our hands do not need to touch in order to sense the increasing density of the surfaces here, nor does our body need to shoulder a burden in order to experience the weight of the black ice.

Our impressions and sensations upon approaching the works are what constitute—as institution or restitution, it makes no difference—the very existence of the dark piece of glacier. As a phenomenon, the black iceberg is embodied in our own bodies' sensitive appropriation, and this occurs sequentially via a gradual exercise in corporeality, the progressive embodiment of the exhibition pieces themselves. The artists say that one of their clear and constant points of reference has been the notion of “giving skin to the image”,⁵ which Martín Prada may have borrowed in turn from José Ramón Alcalá Mellado, speaking of the digital image once it has been printed on paper. This idea is now amplified to a material gradation of the iconic: “this *giving skin to the image* is manifested in varying degrees of physicality in our display apparatus, from the utter intangibility of the projected images to the mixed materiality of works where light is revealed through the format of the prints and, finally, the pure material quality of *Occiso negro*, where the work is an object.”⁶

Mistificación is also marked by the obstinate presence of *mysterium*, which is none other than the performative event-like nature of mystery. “Mystic” and “mystery” share the same root, the Greek word μυσῖν,

5 Martín Prada, J. “La condición digital de la imagen” / “The Digital Nature of the Image”, in *Premios de Arte Digital* [online], vol. 1, no. 1, 2010, pp. 51-52.

6 Private communication.

“to initiate in the mysteries”, which was also related to the verb μύειν, meaning to wink or close one’s eyes, among other things. According to Rudolf Otto, “*Mysterium* denotes merely that which is hidden and esoteric, that which is beyond conception or understanding, extraordinary and unfamiliar. The term does not define the object more positively in its qualitative character.”⁷ The mystical and the mysterious both imply negation (“what is not”) and closure (the being-closed-to we can only access by shutting our eyes); therefore, the will to openness displayed by our two artistic explorers on the quest for their fascinating object can only be exerted with eyes closed, or at least lowered, like Jane Goodall, Biruté Galdikas and Dian Fossey before their primates.

The black iceberg is *mysterium* and *numen*. In light of this information, asking if it is real seems even more pointless. As a numinous object, its reality is not comparable to our own, and its existence entails an openness that lends itself to clear yet indiscriminate artistic research as well as to that way of seeing which requires closing (broadly) one’s eyes. The numinous, as explained by the man who coined it (Otto again), is felt as an inevitable objectivity “outside the self”⁸ at the very core of subjectivity; it is not a (subjective) feeling like others, but an experience of the numen “as present”⁹ which pulls us to the object’s side. This state replaces the more aesthetic state of the sublime and any other feeling as well. All awe and rapture are replaced by the mettle of the initiates, insisting on retaining a suggestion that hijacks every excessive emotional response or attempt at formalist contemplation.

This numinous presence also slinks through the gallery, emanating from the numen that is the black ice and the special relationship we establish with that object: we do not use it as an outlet for our emotions or feelings, for we understand, from the moment we enter its domain, that this is its territory and our attitude is mediated by the state of initiation that anoints the spot where we would presumably strike an aesthetic stance.

However, there may be one feeling that is compatible with this still piety: nostalgia, which stems from a longing to discover the unknown, an impossibility in this day and age, when we seem to have surveyed every plot, measured every space, and mapped every terrain. According to the artists, that feeling was behind the very conception of this project, and we can sense this in the work *Recuerdo/141211* [Memento/141211], a *small black rag* in a capsule on which they wrote the date when Amundsen and his team reached the South Pole, 14 December 1911, one month before the ill-fated Scott expedition. In addition to referencing well-known explorers, presenting this piece as if it were a souvenir also reminds us of everything

7 Otto, R. *The Idea of the Holy: An Inquiry into the Non-Rational Factor in the Idea of the Divine and Its Relation to the Rational*, trans. John W. Harvey. Oxford: Oxford University Press, 1931. p. 13.

8 Ibid. p. 11.

9 Ibid. p. 11.

that has taken the place of the human spirit of adventure and discovery in today's tourism-driven societies. Moreover, its presentation as a precious stone or gem underscores that yearning for something we know is improbable yet still think of as possible.

The next piece in the show is *Trabajo de campo* [Fieldwork], which “gives skin” to the artists’ exploration of the hardly possible with materials used in the course of their research and journey towards the existence of black ice. According to Cañal and Rodríguez, it is made of “part of the material produced during our *Hors les Murs* residency on the Perito Moreno Glacier in the Argentine Patagonia. The installation is an aesthetic sample of our experience as artists with the daily exposure of recording, monitoring and parametrising the black iceberg. We exhibited photos of the process, working material, sketches, notes and a copy of our NDAs (non-disclosure agreements) for the research project.”¹⁰ The story of their investigation is embodied in this piece, which occupies a pivotal place in the exhibition, for there can be no exploration without a narrative or report, and these end up becoming an indivisible part of the object itself, because a true object only becomes one after it has been caught up in a story.

For some time, images (a category that includes artworks, whether they like it or not) have been allying themselves with narratives and eschewing the outdated notion of the image's self-sufficient power. This alliance is not with the object of the story (the plot) but with the act of storytelling, of becoming a skilled narrator or attentive reporter and being carried away by the very sensations of recounting and listening. Images let themselves be surrounded by these speech actions and establish connections with them that are far richer than those of conventional illustration or inspiration. Images and stories merge to form a new reality that perhaps reverts to a more arcane, primitive moment, prior to the cultural separation of the verbal and the iconic.

Icebergs have many stories, which can be found in travellers' accounts and modern fiction. Their sublime majesty and association with seafaring tragedies have earned them a special place in contemporary imagery. An Antarctic iceberg was brought to Europe for the first time in February 1992, with the intention of displaying it in the Chilean Pavilion at the Seville World's Fair that year. The negative reactions to that initiative were recently recalled in a group show titled *Iceberg Expo'92* (Fine Art Department, Universidad de Sevilla, 2022). Stories like this have added to the symbolic corpus of an object which is always partly shrouded in mystery.

That secretive nature is highlighted in *69.485856, -1.319440 + 21*, a nocturnal video recording of the object in which its seemingly motionless outline is barely visible against the night sky. In general, it is a scene of barely perceptible movements in which the dense, heavy shadows are only penetrated by occasional glints of moonlight reflected in the water.

¹⁰ Private communication.

Occiso Negro [Black *Occiso*] presents us with a synecdoche. According to the authors, it is a “piece of the black iceberg extracted for exhibition purposes. That excised fragment absorbs the light around it and is surrounded by a thin film of surface water. But cutting into the object of our study, even if it was motivated by a desire to share that discovery with others, raises many doubts about the ethical (or unethical) nature of our actions.”¹¹ Like the Chilean iceberg, this sliver of a fraction of a glacier would also face environmental censorship if not for the fact that its “killers” pretend not to know that said object does not belong to the natural world in our reality, which means it was stolen not from our nature but perhaps from a different one, another existence of which we have only been given a hint here. The word *occiso* is the participle and supine form of the Latin verb *occidēre*, meaning “murdered” and “fall down” or “set”, respectively; the two definitions, in relation to one another, aptly describe the poetics of this work.

The photography installation *Derrelicto* [Derelict], which ends but does not conclude the exhibition, is dedicated to a fundamental quality of the object: the icy block’s ability to absorb the light around it. “This absorption of light,” Lucía and Guille explain, “is illustrated by prints displayed on a light box, which we screenprinted with areas of opaque ink that help us to visualise and appreciate the absence of light reflected off the iceberg in opposition to its surroundings, thereby generating an appreciation of darkness in the contrast between the light and opaque prints.”¹²

These formal solutions employed by the artists address a matter that has kept scientists busy ever since 2013, when a user named Rundboll posted an image of a black iceberg on Reddit: the importance of light absorption depending on the components of the glacial block. Although the subject had been explored previously,¹³ it was Stephen G. Warren, a glaciologist at the University of Washington, who developed the theory.¹⁴

Once they decided that their exploration had advanced far enough, once they came across their mystery object, Lucía Cañal and Guille Rodríguez performed two main actions in *Iceberg Negro*: using the surface to “give skin” and the light to “give body”. Those actions generated the impressions that this exhibition inspires in us, the sensations which, without the customary emotions or intellectual musings, lead us to the suggestion of *mysterium*, to the encounter with what we believed was no longer possible—the unknown.

11 Private communication.

12 Private communication

13 See Binder, A. R. “Black and White Icebergs, Southern Ocean.” *Marine Observer*, 42, 1972, pp. 15–16.

14 Warren, S. G.; Roesler, C. S.; Brandt, R. E.; Curran, M. “Green Icebergs Revisited.” *JGR Oceans*, Vol. 124, Issue 2, 2019, <https://doi.org/10.1029/2018JC014479>



