

Ganar Perdiendo **Winning by Losing**

Caroline Achaintre

Pauline Boudry / Renate Lorenz

Marcel Broodthaers

Cian Dayrit

Aleksandra Domanović

Juan Downey

Elvira Espejo Ayca

Patricia Esquivias

Sheroanawe Hakihiiwe

Geir Tore Holm

Jochen Lempert

Sean Lynch

Asier Mendizabal

Paper Tiger TV (con Donna Haraway)

Xabier Salaberria

Jorge Satorre

Rosemarie Trockel

22/02 - 26/05 | 2019

1. **Ganar perdiendo** interroga el paradigma de progreso característico de la modernidad al explorar la relación dialéctica entre ganar y perder con respecto a los procesos de cambio en el tiempo. Para ello, retoma la noción de **evolución regresiva**: el fenómeno por el cual la evolución de una especie se ve beneficiada por la pérdida de una característica adquirida en el proceso evolutivo y que deja una marca visible, un rudimento que **“posa como extensión ornamental”**.¹ Este concepto –formulado en 1897 por el médico Jean Demoor, el botánico Jean Massart y el abogado y político Émile Vandervelde², todos belgas– se extendía al análisis sociológico proponiendo un evolucionismo matizado por la necesidad de regresión vista “no como una desviación del camino de la naturaleza, sino como una presuposición viable para el progreso”.³

El período comprendido entre el siglo XIX y las primeras décadas del XX fue testigo del surgimiento de varias teorías evolucionistas y totalizadoras que formulaban tesis universales dentro de diferentes disciplinas. Un caso de particular interés aquí es el de Gottfried Semper quien entre 1861 y 1863 publicó dos volúmenes titulados **El estilo** que trataban los posibles orígenes comunes de las técnicas arquitectónicas y los ornamentos a escala global. En **El estilo** aparece “lo que Semper caracterizará como el origen textil de la arquitectura, **fosilizado** por así decirlo en sus ornamentos, que perduran como repetición desligada de su función”.⁴ Es decir, una técnica/tecnología dejaría una marca que deviene ornamental en etapas posteriores, una vez su función hubiera perdido efectividad y fuera abandonada como tal.

1. En conferencia de Spyros Papapetros, American Academy, Berlín (febrero 2, 2016).

2. *L'évolution régressive en biologie et en sociologie*, 1897.

3. Spyros Papapetros, *On the Animation of the Inorganic: Art Architecture, and the Extension of Life* (Chicago y Londres: University of Chicago Press, 2012) p. 84.

4. Asier Mendizabal, “Vasijas de barro: geodesia y craneometría”, en *Problemas de estilo y vasijas de barro* (Quito: Zarigüeya/Alabado Contemporáneo, 2016) p. 11.

Años después, el sociólogo Norbert Elias, en su análisis de la sociedad cortesana, llegaba a la conclusión de que muchos rituales que pertenecían a procesos civilizatorios anteriores y que habían perdido su función, quedaban **petrificados** como etiqueta. Elias apuntaba que las marcas o “sellos” (**stamps**) que deja una civilización en la siguiente se generan en momentos de transición, justo cuando su razón de ser empieza a perderse y se solidifica solamente su forma vacía, o su rastro. Es así como la etiqueta se convirtió en un fin en sí misma, ocultando, al mismo tiempo, la violencia ejercida en otros ámbitos.⁵

2. El formular una teoría que podría aplicarse tanto a la biología como a la sociedad conlleva pensar en las divisiones tradicionales de la epistemología occidental que permiten controlar y garantizar la separación de la especie humana de cualquier otro tipo de inteligencia y crear jerarquías basadas en un paradigma evolutivo. Una de esas divisiones está basada en dos categorías creadas por el humano occidental u occidentalizado: naturaleza y cultura. En el tránsito entre las dos, se despliega una infinidad de contradicciones. Donna Haraway, en su lectura de la National Geographic, indica cómo, en el contexto de la descolonización del llamado tercer mundo y del desarrollo de un sistema multinacional de producción a partir de la postguerra,⁶ se produce un tipo especial de “hom-

5. En su análisis sobre la **Sociología histórica reflexiva**, Arpad Szakolczai avanza la idea de que la modernidad es un estado de “liminalidad” permanente, en la que los rituales –incluida la guerra– no tienen una función mágico-socio-religiosa de paso a otro estado o regreso al anterior, sino que se han convertido en un fin en sí mismos. Ver Arpad Szakolczai, “Conclusion to Part II: Modernity as permanent liminality”, *Reflexive Historical Sociology* (Londres: Routledge, 2000).

6. Paper Tiger TV, *Donna Haraway reads “The National Geographic” of primates* (1987) 28 min. Pieza audiovisual incluida en la exposición. Un caso interesante de ese tránsito es el de la científica Biruté Galdikas, quien, al mismo tiempo que enseña a los niños orangutanes en cautiverio a ser “salvajes”, a volver a la naturaleza, su hijo aprende su primera palabra en lenguaje de signos estadounidense gracias a otro infante orangután. Ella (cultura), enseña “naturaleza” a la naturaleza, el orangután (naturaleza) enseña “cultura” a la cultura.

bre universal” a través de la gorila Koko o de la mujer “codificada como científica” Jane Goodall.

Podríamos decir que las corrientes teóricas surgidas a finales del siglo XIX y principios del XX buscaban universalizar las explicaciones a través de teorías evolutivas que terminaran de sesgar las delimitaciones dentro de las especies. En cambio, aquellas líneas de pensamiento surgidas en la post-guerra y sucesiva descolonización del llamado tercer mundo precipitaron una crisis en la forma en la que la naturaleza y la cultura son definidas [culturalmente]. Éstas se redefinen o, como diría Haraway, se decodifican y recodifican continuamente. En este sentido, es necesario analizar la crisis de las grandes teorías universalistas del siglo XIX bajo una perspectiva que tome en cuenta los contextos coloniales que las hicieron posibles así como las formas de conocimiento que silenciaron.

En este tránsito entre las nociones de naturaleza y cultura es donde se problematizan las relaciones que establecemos con el mundo material y cómo nos situamos y recodificamos como sujetos en relación a lo que llamamos naturaleza. Un apéndice de esta relación podría ser el ornamento surgido, o no, de la pérdida de una función o de la atrofia. Tal vez, también sea necesario cuestionar su inutilidad, para adjudicarle una capacidad de mediación. Si el motivo ornamental conocido como vermiculado surge de la labor de los gusanos que carcomían las chozas de barro primitivas y que termina por incorporarse en la gramática de los edificios decimonónicos –como propone Sean Lynch en su obra *The Accursed Fossil*, incluida en esta exposición– entonces el vermiculado media la acción del gusano y su interpretación metafórica sintetizada en el motivo ornamental.

3. En *Mimetismo y psicastenia legendaria*,⁷ Roger Caillois defiende que lo que él llama la “tentación

7. Roger Caillois, “Mimetismo y psicastenia legendaria”, en *Revista de Occidente* [Madrid, No. 330, 2008].

del espacio” es la causa principal del comportamiento mimético de ciertos insectos y no estrategias defensivas que los harían imperceptibles. Es una especie de rendición a esta tentación, en la que el espacio es a la vez percibido y representado.

Michael Taussig escribe que la facultad mimética entre los humanos, definida por Walter Benjamin, es la “naturaleza que la cultura usa para crear una segunda naturaleza, la facultad de copiar, imitar, hacer maquetas, explorar la diferencia, rendirse y volverse Otro”.⁸ En su corta reflexión sobre el video *The Laughing Alligator*⁹ del artista Juan Downey, Taussig nos da pistas para entender lo que llamamos ornamento en una clave no ornamental, sino como un truco que requiere una mímesis de la naturaleza –las alas de los aviones o la pluma de una flecha–, obligándonos a pensar en términos de la eficacia de la forma, más allá de su utilidad ingenieril.

4. *Ganar perdiendo* explora, por medio de prácticas artísticas contemporáneas y algunos documentos históricos, indicios de la subversión de ciertos órdenes temporales o la superposición de marcas históricas, analizando de forma crítica rituales contemporáneos o la naturalización ideológica de una supuesta normalidad. También explora el papel que juega la división entre naturaleza y cultura en este entramado y cómo la facultad mimética se sitúa tal vez en una necesidad de reestablecer una continuidad entre ambas.

* Winning by losing. Título tomado de Spyros Papapetros *On the Animation of the Inorganic: Art, Architecture and the Extension of Life*, Londres y Chicago: University of Chicago Press, 2012.

8. Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses* (New York, London: Routledge, 1993) p. xiii.

9. Michael Taussig, “The Stories Things Tell and Why They Tell Them”, en *e-flux journal* [Nueva York, N° 36, 2012].

1.

Winning by Losing questions the paradigm of progress characteristic of modernity by exploring the dialectical relationship between winning and losing in relation to processes of change over time. In order to do so, it returns to the notion of *regressive evolution*: the phenomenon by which the evolution of a species benefits by losing a characteristic acquired in the evolutionary process, leaving a visible mark, a rudiment that “poses as ornamental extension”.¹ This concept, formulated in 1897 by the physician Jean Demoor, botanist Jean Massart and lawyer and politician Émile Vandervelde,² all of them Belgian, extended to sociological analysis by proposing an evolutionism that was tempered by the need for regression seen “not as a deviation from the way of nature, but rather as a viable presupposition for progress”.³

The period between the nineteenth century and the first decades of the twentieth century witnessed the emergence of several evolutionary and totalizing theories that formulated universal theses within different disciplines. A case of particular interest here is that of Gottfried Semper who published two volumes between 1861 and 1863 entitled *Style* that addressed the possible common origins of architectural techniques and ornaments on a global scale. *Style* contains “what Semper identifies as the textile origin of architecture, fossilised, so to speak, in the ornaments that remain as a repetition no longer connected to function”.⁴ In other words, a technique/technology would leave a mark that becomes ornamental in later stages, once its function was to lose effectiveness and be abandoned as such.

.....

1. In a conference given by Spyros Papapetros, American Academy, Berlin (2 February, 2016).

2. *L'évolution régressive en biologie et en sociologie*, 1897.

3. Spyros Papapetros, *On the Animation of the Inorganic: Art Architecture, and the Extension of Life* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2012) p. 84.

4. Asier Mendizabal, “Vasijas de barro: geodesia y craneometría” (Clay Pots: Geodesy and Craniometry), in *Problemas de estilo y vasijas de barro (Problems of Style and Clay Pots)* (Quito: Zariñueya/Alabado Contemporáneo, 2016) p. 41.

Years later, in his analysis of courtly society, sociologist Norbert Elias reached the conclusion that many rituals inherited from earlier civilising processes that had lost their function, remained *petrified* as etiquette. Elias suggested that marks or “stamps” that one civilisation leaves on the next one are generated at times of transition, just when their raison d'être begins to be lost and only their empty form, or their trace, solidifies. That is how etiquette becomes an end in itself, at the same time concealing the violence that is perpetrated in other areas.⁵

2.

Formulating a theory that could be applied to both biology and society implies thinking about the traditional divisions of western epistemology that make it possible to control and ensure the separation of the human species of any other type of intelligence, and create hierarchies based on an evolutionary paradigm. One of these divisions is based on two categories created by western and westernised humans: nature and culture. In the transition between the two, an infinite number of contradictions unfold. Donna Haraway, in her reading of the National Geographic, tells how, in the context of the decolonisation of the so-called third world and the development of a multinational system of production following the post-war period,⁶ a special type of “universal

.....

5. In his analysis of *reflexive historical sociology*, Arpad Szokolczai puts forward the idea that modernity is a state of permanent “liminality” in which rituals –including war– do not have a magical-social-religious function of passing to another state or returning to the previous one, but rather have become an end in themselves. See Arpad Szokolczai, “Conclusion to Part II: Modernity as Permanent Liminality”, *Reflexive Historical Sociology* (London: Routledge, 2000).

6. Paper Tiger TV, *Donna Haraway Reads “The National Geographic” of Primates* [1987] 28 min. An audiovisual work included in the exhibition. An interesting case in this transition is that of the scientist Birutė Galdikas, whose son, while she was teaching infant orangutans living in captivity to be “wild”, to return to nature, learnt his first word in American Sign Language thanks to another infant orangutan. She [culture], teaches “nature” to nature, the orangutan [nature] teaches “culture” to culture.

man” was produced through Koko the gorilla or the woman “codified as a scientist”, Jane Goodall.

We might say that the theoretical currents that emerged at the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century sought to universalise explanations through evolutionary theories that would end up distorting the delimitations within species. On the other hand, those lines of thought that emerged in the post-war period and in the subsequent decolonisation of the so-called third world, precipitated a crisis in the way in which nature and culture are (culturally) defined. These are redefined or, as Haraway would say, they are continually being decoded and recoded. In this sense, it is necessary to analyse the crisis of the great universalist theories of the nineteenth century, taking into account the colonial contexts that made them possible as well as the forms of knowledge they silenced.

It is in this transit between notions of nature and culture where the relationships we establish with the material world and how we situate and recode ourselves as subjects in relation to what we call nature are problematised. An appendix of this relationship might be the ornament that emerges, or possibly not, from the loss of a function or from atrophy. Perhaps, it may also be necessary to question its uselessness, to endow it with a capacity for mediation. If the ornamental motif known as vermiculation comes from the work of worms that gnawed away at primitive clay huts and that ended up being incorporated into the grammar of nineteenth century buildings –as suggested by Sean Lynch in his work *The Accursed Fossil*, included in this exhibition– then the vermiculation mediates the action of the worm and its metaphorical interpretation synthesised in the ornamental motif.

3. In “Mimicry and Legendary Psychasthenia”,⁷ Roger Caillois argues that what he calls the

.....
7. Roger Caillois, “Mimicry and Legendary Psychasthenis”, in *Revista de Occidente* [Madrid, No. 330, 2008].

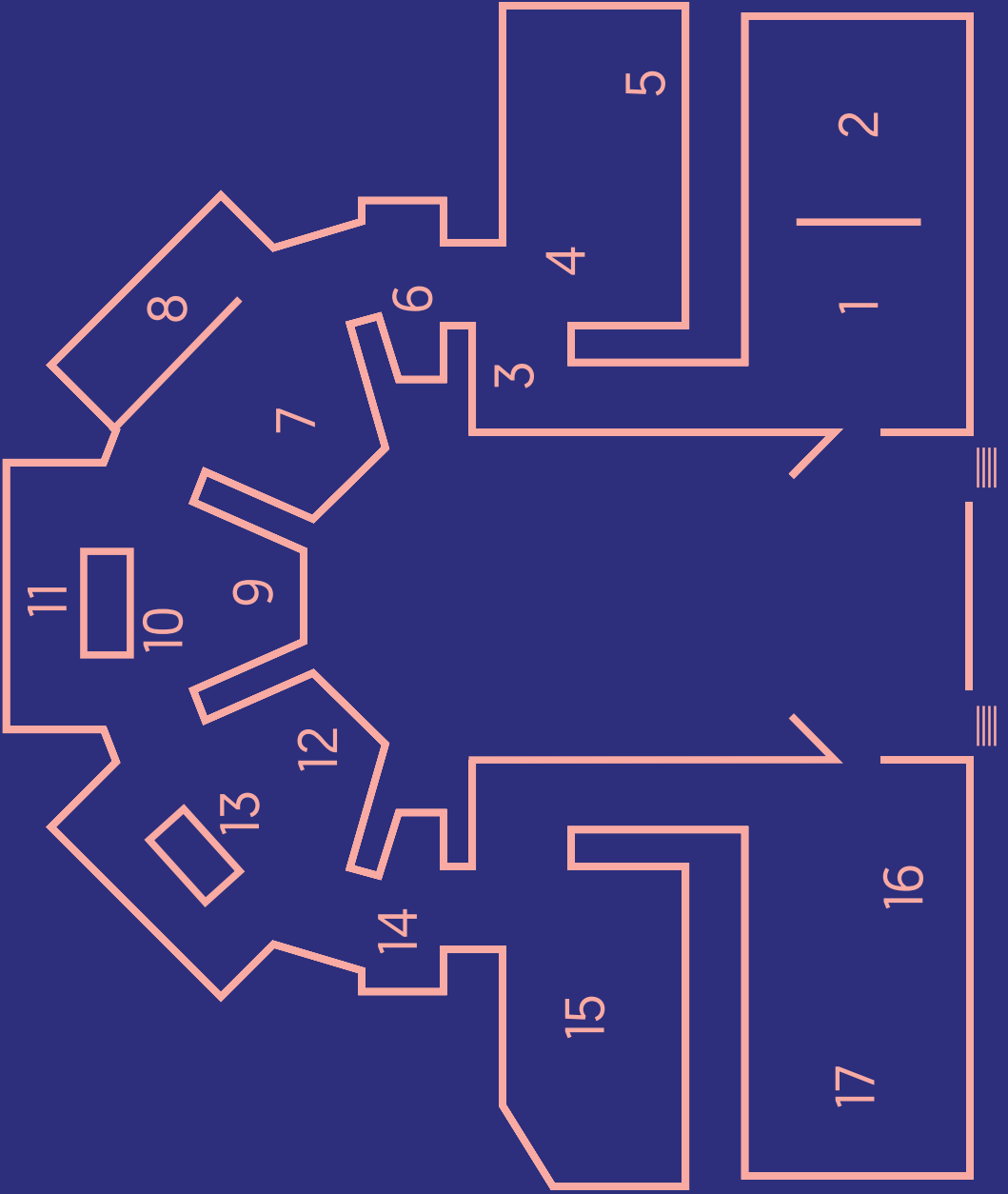
“temptation of space” is the main cause of the mimetic behaviour of certain insects and not defensive strategies that would allow them to be imperceptible. It is a form of surrender to this temptation, in which space is, at the same time, perceived and represented.

Michael Taussig writes that the mimetic faculty among humans, as defined by Walter Benjamin, is the “the nature that culture uses to create second nature, the faculty to copy, imitate, make models, explore difference, yield into and become Other.”⁸ In his brief reflection on the video *The Laughing Alligator*⁹ by artist Juan Downey, Taussig offers clues to help us understand what we call an ornament in a non-ornamental key, rather as a trick that requires a mimesis of nature –the wings of a plane or the feather of an arrow–, compelling us to think in terms of the efficacy of the form above and beyond its engineering utility.

4. *Winning by Losing* explores, through contemporary artistic practices and a number of historical documents, indications of the subversion of certain temporal orders or the superposition of historical marks, critically analysing contemporary rituals or the ideological naturalisation of a supposed normality. It also explores the role played by the division between nature and culture in this framework and how the mimetic faculty may be located in the need to re-establish a continuity between the two.

* *Winning by Losing*. Title taken from Spyros Papapetros, *On the Animation of the Inorganic: Art, Architecture, and the Extension of Life* [Chicago and London: University of Chicago Press, 2012.]

.....
8. Michael Taussig, *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses* [New York, London: Routledge, 1993] p. xiii.
9. Michael Taussig, “The Stories Things Tell and Why They Tell Them”, in *e-flux journal* [New York, No. 36, 2012].



1.

PATRICIA ESQUIVIAS

Colgar la reja, tumbar la puerta. Forja artística Barrera, Casarrubuelos #11, Madrid [To hang the grille, to knock down the door. Barrera Artistic Foundry, Casarrubuelos #11, Madrid] (2019).

Publicación, tapiz, piezas cerámicas y dibujos
Publication, textile, ceramic pieces and drawings

Cortesía de la artista, Museo del Traje y Matadero Centro de Residencias Artísticas.
Publicación producida por CentroCentro. / Courtesy of the artist, Museo del Traje and Matadero Centro de Residencias Artísticas. Publication produced by CentroCentro.

Ante la rápida transformación de Madrid, Patricia Esquivias se pregunta sobre esa otra ciudad en la que el trabajo de artesanos y artistas era parte del entorno urbano y que rápidamente va perdiendo cabida. Esta reflexión lleva también a pensar en la materialidad de un nuevo orden económico en el que los oficios ya no parecen viables y son apenas preservados como patrimonio, ubicados en el pasado, desprovistos de presente y musealizados y alejados de la cotidianidad de la que alguna vez fueron parte.

Aquí, Esquivias explora el desintegrado taller de forja artística de los Barrera en la calle Casarrubuelos en Chamberí, tres generaciones dedicadas a la forja artística, así como el universo del oficio de la herrería que ornamentaba la ciudad en la que se formaba y trabajaba el gremio.

Given the rapid transformation of Madrid, Patricia Esquivias wonders about that other city in which the work of artisans and artists was part of the urban landscape, and that is quickly losing its place. This reflection also leads her to dwell on the material nature of a new economic order in which crafts no longer seem to be viable and are merely preserved as heritage, set in the past, devoid of a present and turned into museum pieces, far from the everyday life to which they once belonged.

Here, Esquivias explores the dismantled artistic foundry of the Barrera family in Calle Casarrubuelos in Chamberí, three generations devoted to artistic forging, as well as the universe of the blacksmith's trade which decorated the city in which the guild trained and worked.

2.

MARCEL BROODTHAERS

***Figures of Wax, Jeremy Bentham* [Figuras de cera, Jeremy Bentham] (1974).**

Película de 16mm, color, sonido

16mm film, colour, sound

15 min 40 s

Colección MACBA. Consorcio MACBA. Depósito Herbig.

MACBA Collection. MACBA Consortium. Herbig long-term loan.

Marcel Broodthaers filmó *Figuras de cera, Jeremy Bentham* cuando trabajaba como profesor invitado en el University College London. El auto-ícono de Bentham, co-fundador de esa institución académica, que consiste en su esqueleto vestido coronado por una cabeza de cera, permanece expuesto dentro de una vitrina desde su muerte hasta el día de hoy. Su deseo de permanecer físicamente entre los vivos generó una figura cuya materialidad enfatiza su ausencia y, paradójicamente, lo mistifica más allá de su vida. Al analizar y parodiar las instituciones que caracterizan a la modernidad, Broodthaers se interesa en este caso por la cualidad física y conceptual de la cera como superficie que funciona análogamente a la memoria, sobre la que se inscriben marcas. Al contrastar la figura de Bentham con el Londres de los años setenta, el tránsito entre lo inerte y lo vivo, la muerte y la vida, lo preservado y lo transitorio, revela al mismo tiempo una continuidad y una ruptura.

Marcel Broodthaers filmed *Figures of wax, Jeremy Bentham* while he was working as a visiting professor at University College London. The auto-icon of Bentham, co-founder of that academic institution, consists of his clothed skeleton crowned with a wax head, which has been on display in a cabinet from his death to the present day. His wish to physically remain among the living generated a figure whose material nature emphasises his absence and, paradoxically, mystifies him beyond his life. By analysing and parodying the institutions that characterise modernity, on this occasion Broodthaers is interested in the physical and conceptual quality of wax as a surface that works in a similar way to memory, on which marks are inscribed. Contrasting Bentham's figure with 1970s London, the transition between the inert and the living, death and life, what is preserved and what is transient, reveals at one and the same time continuity and severance.

3.

SEAN LYNCH

The Accursed Fossil [El fósil maldito] (2019).

Video y texto de muro

Video and wall text

Cortesía del artista. / Courtesy of the artist.

El ornamento arquitectónico conocido como vermiculado imita los tractos y huecos que produciría la acción de los gusanos carcomiendo la fachada de un edificio. De alguna forma, funciona como una advertencia de la potencial decadencia y eventual colapso de cualquier institución y de la arquitectura que la alberga. Es posible que su origen sea la labor de los gusanos en las chozas de barro antiguas y que ésta haya terminado por volverse motivo ornamental en arquitecturas más sólidas.

The architectural ornament known as vermiculation imitates the tracts and cavities that would be produced by the action of worms eating away at the façade of a building. In some way, it works as a warning of the potential decay and eventual collapse of any institution and the architecture that houses it. It is possible that its origin lies in the work of worms in old clay huts, and that this later became an ornamental motif in more solid architectures.



Culture Ireland
Cultúr Éireann

4.

ELVIRA ESPEJO AYCA

La transformación [The Transformation] (2019).

Lana, rueca y telar

Wool, spinning wheel, loom

Cortesía de la artista. / Courtesy of the artist.

Elvira Espejo Ayca es artista tejedora, hablante de aymara y quechua, pero también investigadora y directora del Museo de Etnografía y Folklore de La Paz. En esta institución Espejo Ayca ha revisado la genealogía de conocimiento que guiaba la forma de clasificar y exponer los objetos de la colección. El resultado ha sido el de privilegiar, no el aspecto iconográfico de los textiles, sino sus matemáticas y la forma en la que ésta revela una “rebelión de los objetos”, su agenciamiento y potencial de subjetivación. Este estudio cuidadoso de los textiles permite sacar a la luz información que el conocimiento producido en occidente había desestimado, enfocándose en la cadena operativa que hace posible el objeto, desde la relación de convivencia con el animal que proporcionará la materia prima, al origen de los pigmentos y su capacidad de transmitir la energía del elemento mineral o vegetal de donde provienen, hasta los instrumentos que se utilizan para tejer.

Elvira Espejo Ayca is a weaving artist, a speaker of Aymara and Quechua, but also a researcher and director of the Ethnography and Folklore Museum in La Paz. In this institution, she has revised the genealogy of knowledge that guided the way in which the objects of the collection were classified and displayed. As a result, it is not the iconographic aspect that is privileged, but rather their mathematics and the way in which they reveal a “rebellion of the objects”, their agency and their potential for subjectivation. This careful study of the textiles reveals information that knowledge produced in the West had dismissed, focusing on the operational chain that makes the object possible, from the coexistence with the animal that will provide the raw material, to the origin of the pigments and their ability to transfer the energy of the mineral or vegetal element from which they come, to the instruments that are used to weave.

5.

ASIER MENDIZABAL

Geodesia y antropometría (problemas de estilo) [Geodesy and anthropometry (Problems of style)] (2016-2018).

Instalación compuesta de las siguientes obras:
Installation made of the following works:

***Sin título (cesta 1)* [Untitled (basket 1)] (2015).**

Hormigón / Concrete

Cortesía del artista y ProjecteSD, Barcelona. / Courtesy of the artist and ProjecteSD, Barcelona.

***Sin título (cesta 2)* [Untitled (basket 2)] (2015).**

Hormigón / Concrete

Cortesía del artista y ProjecteSD, Barcelona. / Courtesy of the artist and ProjecteSD, Barcelona.

***Sin título (cesta 3)* [Untitled (basket 3)] (2015).**

Hormigón / Concrete

Cortesía del artista y ProjecteSD, Barcelona. / Courtesy of the artist and ProjecteSD, Barcelona.

***Stilfragen (crania)* (2016).**

Hormigón / Concrete

Colección privada, Barcelona. / Private collection, Barcelona.

***Stilfragen (crania)* (2016).**

Hormigón / Concrete

Colección A. Tapia. / A. Tapia. Collection.

***Geodesia y antropometría (crania ethnica)* (2016).**

2 collages

Cortesía del artista y ProjecteSD, Barcelona. / Courtesy of the artist and ProjecteSD, Barcelona.

***Geodesia y antropometría (vasijas)* (2016).**

5 collages

Cortesía del artista y ProjecteSD, Barcelona. / Courtesy of the artist and ProjecteSD, Barcelona.

***Problemas de estilo y vasijas de barro (Quito)* (2018).**

Vidrio / Glass

Cortesía del artista y ProjecteSD, Barcelona. / Courtesy of the artist and ProjecteSD, Barcelona.

***Crania* (2016).**

Dos dibujos de tinta sobre papel / Two ink drawings on paper

Cortesía del artista y ProjecteSD, Barcelona. / Courtesy of the artist and ProjecteSD, Barcelona.

El siglo XIX y las primeras décadas del XX fue un periodo rico en esfuerzos de clasificación universales en diferentes disciplinas, en muchos casos informados por el darwinismo -a veces reapropiado y deformado en una vertiente cientificista racista - que propagaban metodologías como la antropometría como base del análisis antropológico. Estos esfuerzos por formular teorías totalizantes sobre la evolución excedían el ámbito de la biología y se extendían a un análisis evolucionista y jerarquizado de prácticas culturales diversas y divergentes. Por ejemplo, Gottfried Semper buscó también establecer una clasificación universal del ornamento y sus orígenes supuestamente comunes. Así pues, los relatos evolutivos antropológicos surgían y se desarrollaban en paralelo a ideas evolutivas respecto a la forma. La trama del tejido surge como forma fundamental, técnica constructiva y rastro ornamental que sirve para sostener este relato.

Durante este período las potencias europeas llevaron a cabo una gran cantidad de expediciones científicas y etnográficas durante las cuales se priorizaba la recolección de artefactos naturales y culturales. Tomando como punto de partida la colección el Museo del Alabado en Quito y los escritos y clasificaciones de Paul Rivet derivados de la Segunda Misión Geodésica Francesa [1901] en Ecuador, Asier Mendizabal analiza los sistemas de clasificación y representación que sostenían estas exploraciones, y “el necesario sometimiento de todo artefacto cultural a la retícula contextual, al fondo en que como formas se inscriben.”*

*Asier Mendizabal, “Vasijas de barro: geodesia y craneometría”, en *Problemas de estilo y vasijas de barro* [Quito: Zarigüeya/Alabado Contemporáneo, 2016] p. 17.

The nineteenth century and the early decades of the twentieth was a period in which strenuous efforts were made to achieve universal classification in several disciplines, often influenced by Darwinism -sometimes re-appropriated and deformed with a racist-scientific slant- which spread methodologies such as anthropometry as the basis for anthropological analysis. These efforts to formulate totalising theories about evolution exceeded the scope of biology and extended to an evolutionist and hierarchised analysis of diverse and divergent cultural practices. For example, Gottfried Semper also sought to establish a universal classification of ornaments and their allegedly common origins. Therefore, anthropological evolutionary narratives emerged and developed in parallel to evolutionary ideas about form. The weft of the fabric emerges as a fundamental form, a constructive technique and an ornamental trace that makes it possible to support this narrative.

During this period, the European powers embarked on numerous scientific and ethnographic expeditions which prioritised the collection of natural and cultural artefacts. Taking the collection of the Casa del Alabado Museum in Quito and Paul Rivet’s writings and classifications following the Second French Geodesic Mission to Ecuador [1901] as a starting point, Asier Mendizabal analyses the systems of classification and representation that supported these explorations, and “the necessary submission of any cultural artefact to the contextual grid, to the pool into which they fall as forms”.*

*Asier Mendizabal, “Vasijas de barro: geodesia y craneometría” [Clay Pots: Geodesy and Craniometry], in *Problemas de estilo y vasijas de barro* [Problems of Style and Clay Pots] [Quito: Zarigüeya/Alabado Contemporáneo, 2016] p. 17.

6.

GEIR TORE HOLM

***Niibi* [cuchillo / knife] (1996).**

Asta de reno y cuchillo

Reindeer's antler and knife

Colección Riddo Douttar Museat. / The Riddo Douttar Museat Collection.

Geir Tore Holm es un artista sami. Su práctica se enfoca en aspectos ecológicos y prácticas de vida. En la exposición “There is no” en el Nordnorsk Kunstmuseum en Tromsø en 2017 esta pieza fue presentada presidiendo una serie de cuchillos ornamentales hechos por artesanos sami. En el cuchillo, como herramienta, conviven elementos que se clasifican tradicionalmente del lado de la naturaleza o de la cultura y se despliega la relación primigenia entre ornamento y arma [o herramienta]. Esta división se problematiza aquí cuando un objeto “natural” hace parte de un artefacto “cultural”. Aunque esta práctica es común en muchas tradiciones artesanales, al dejar el cuerno de reno sin tallar con su forma original, Holm crea un objeto híbrido que cuestiona los límites entre herramienta, arma y ornamento.

Geir Tore Holm is a Sami artist. His work focuses on ecological aspects and life practices. In the “There Is No” exhibition at the Nordnorsk Kunstmuseum in Tromsø in 2017, this piece was presented presiding a collection of ornamental knives created by Sami artisans. In knives, as tools, elements that are traditionally classified on the side of nature or culture coexist, and the primeval relationship between ornament and weapon [or tool] unfolds. This division becomes a problem here when a “natural” object is part of a “cultural” artefact. Although this practice is common in many artisan traditions, by leaving the reindeer horn uncarved with its natural shape, Holm creates a hybrid object that challenges the limits between tool, weapon, and ornament.

7.

CAROLINE ACHAINTRE

***Greem* (2012).**

Cerámica y cuero
Ceramic and leather

***Ouuff!* (2008).**

Acuarela sobre papel
Watercolour on paper

***MJ's Gloves [Los guantes de MJ]* (2008).**

Acuarela sobre papel
Watercolour on paper

***Rudder* (2018).**

Textil de nudo
Tufted textile

Cortesía de la artista y Arcade [Londres]. / Courtesy of the artist and Arcade [London].

La obra de Caroline Achaintre puede funcionar como un espejo que anima un juego de varios reconocimientos extraños. Partiendo de un principio dual en el que la abstracción y la figuración, la atracción y la repulsión conviven tensamente, el trabajo de Achaintre produce encarnaciones extrañas informadas históricamente por “el mito del primitivismo” –y con plena conciencia de su genealogía–, pero también por las formas contemporáneas de absorción de fetiches dentro de la economía de consumo. El reconocimiento de uno mismo en la otredad de la “máscara” parece apelar a un nivel mínimo universal de pareidolia que, en lugar de ser visto como un trastorno psicológico, permite ampliar nuestras negociaciones de percepción y representación con la realidad. Para Achaintre la máscara genera un tercer ser que se deriva de la coexistencia del potencial portador y la capa que se superpone.

Caroline Achaintre's work can function as a mirror animating a game of various uncanny recognitions. In a dual principle of abstraction and figuration, attraction and repulsion which coexist in tension, Achaintre's work produces odd embodiments historically informed by the “myth of primitivism” –and fully conscious of its genealogy–, but also by the ways fetishes are absorbed today in a commodifying economy. The recognition of oneself in the otherness of the mask seems to appeal to a minimum universal level of pareidolia which, instead of being regarded as a psychological disorder, allows to widen our negotiations of perception and representation with reality. For Achaintre, the mask produces a third being derived from the co-existence of the potential wearer and the layer on top.

8.

JUAN DOWNEY

The Laughing Alligator [El caimán sonriente] (1979).

Video, blanco y negro y color, sonido
Video, black and white, color, sound
27 min.

Cortesía de Marylis Downey. / Courtesy of Marylis Downey.

Durante ocho meses transcurridos entre 1976 y 1977, Juan Downey vivió con su pareja, Marylis Downey, y la hija de esta en una comunidad yanomami. Downey se interesó en lo que llamó la “arquitectura funeraria” de los yanomamis, quienes consumen los huesos pulverizados de sus muertos. La cámara, como dispositivo mediador, es un agente importante en la relación que establece el artista. En un fragmento del video, Downey está viendo a través del visor a dos yanomamis que, a su vez, le apuntan con sus armas, reconociendo así la cámara como dispositivo de guerra que apunta hacia ellos. Michael Taussig señala respecto a esta obra que “las variables de poder –¿quién cuenta la historia?– emergen continuamente a través de la autoburla y el humor”.*

*Michael Taussig, “The Stories Things Tell And Why They Tell Them”, *e-flux journal* (Nº 36, julio/july, 2012). <https://www.e-flux.com/journal/36/61256/the-stories-things-tell-and-why-they-tell-them/>

Juan Downey, together with his partner, Marylis Downey and her daughter, lived in a Yanomami community for 8 months, between 1976 and 1977. Downey was interested in what he called the “funerary architecture” of the Yanomami, who consume the pulverised bones of their dead. The camera, as a mediating device, is an important agent in the relationship that the artist establishes. At some point in the video, Downey looks through the viewfinder and sees two Yanomami pointing at him with their weapons, thereby recognising the camera as a device of war that he is, in his turn, pointing at them. Michael Taussig comments, regarding this piece, that “the power differentials – who is telling this story?– are continuously brought to the surface by self-mockery and good humor”.*

*Michael Taussig, “The Stories Things Tell And Why They Tell Them”, *e-flux journal* (Nº 36, julio/July, 2012). <https://www.e-flux.com/journal/36/61256/the-stories-things-tell-and-why-they-tell-them/>

9.

JORGE SATORRE

***Emic Etic? (moldes)* [Emic Etic? (moulds)] (2013).**

64 moldes de silicona y escayola
64 silicon and plaster moulds

***Emic Etic? (águila)* [Emic Etic? (Eagle)] (2019).**

Vaciado en yeso
Plaster cast

Cortesía del artista. / Courtesy of the artist.

Existe una leyenda maorí que habla de un águila gigante llamada Hokioi. En 1872 Sir Julius von Haast, con la ayuda de F. R. Fuller, hallaron en la Isla Sur los fósiles de un fémur, una costilla y dos garras de un ave gigante de rapiña desconocida hasta ese momento. Sir George Grey, gobernador de Nueva Zelanda en ese entonces, señaló la posible relación de ese hallazgo con las historias maoríes que habían sobrevivido de manera oral. A partir de ese hallazgo, el “mito” pasó a ser un “hecho científico”.

Recientemente se comprobó que la *Haast's eagle* evolucionó a lo largo de cientos de miles de años a partir de una especie muy pequeña del tipo *Hieraaetus* hasta multiplicar 15 veces su tamaño y que se extinguió al poco tiempo de la llegada de los polinesios.

Reproduje de manera inversa el proceso evolutivo del ave, usando como referencia los restos encontrados en 1872. Sacando partido de que el barro reduce su tamaño aproximadamente un 15% al ser horneado, hice réplicas del tamaño original de la *Haast's eagle*, a las que saqué moldes, volví a vaciar y hornear de manera sucesiva varias veces hasta conseguir el tamaño del águila *Hieraaetus* que la originó.

Jorge Satorre

There is a Māori tale that speaks of a giant eagle called Hokioi. In 1872, Sir Julius von Haast, with the help of F. R. Fuller found in the South Island fossils of a femur, a rib and two clutches of an unknown giant bird of prey. Sir George Grey, Governor of New Zealand at the time, pointed to the possible connection between this discovery and Māori tales about the Hokioi. That finding turned a “myth” into a “scientific fact”.

Recently it has been discovered that the *Haast's eagle* became extinct shortly after the arrival of the Polynesians and that it evolved over hundreds of thousands of years from the Little Eagle of Australia (*Hieraaetus morphnoides*), becoming fifteen times larger than its original size.

Referencing the usual tradition in natural science museums of making replicas of species in their collections, I reproduced the evolutionary process of the *Haast's eagle* in reverse, using the bird remains found in 1872. Playing with the fact that clay reduces its size by 15% when fired, I created replicas of the bones in the original size of the *Haast's eagle*, which were cast and fired several times until they became the size of the *Hieraaetus eagle*.

Jorge Satorre

10.

PAPER TIGER TV & DONNA HARAWAY

Donna Haraway Reads “The National Geographic” on Primates [Donna Haraway lee “The National Geographic” sobre primates] (1987).

Video, color, sonido

Video, colour, sound

28 min.

Cortesía de Paper Tiger TV. / Courtesy of Paper Tiger TV.

En este programa de televisión, realizado por el proyecto de producción audiovisual independiente de Nueva York Paper Tiger TV, la crítica cultural feminista Donna Haraway, desembaraña el ovillo de significados que informa la representación de primates en la revista National Geographic, analizando “qué se puede considerar como naturaleza, para quién y cuándo y cuánto cuesta producir naturaleza en un momento particular en la historia para un grupo particular de personas”. En este recorrido, Haraway analiza diferentes formas en que primates (y mujeres) llegan a representar al “hombre universal” dentro del aparato ideológico moderno y capitalista que produce conocimiento y lo transmite a las masas estadounidenses.

In this TV programme by the independent audio-visual production project New York Paper Tiger TV, the feminist cultural critic Donna Haraway unravels the tangled web of meanings that informs the representation of primates in National Geographic magazine, analysing “what gets to count as nature, for whom and when, and how much it costs to produce nature at a particular moment in history for a particular group of people.” In this journey, Haraway analyses different ways in which primates (and women) come to represent “universal man” within the modern and capitalist ideological apparatus that produces knowledge and transmits it to the US masses.

11.

SHEROANAWE HAKIHIWE

Kasha (Oruga venenosa) [Kasha (Poisonous larva)] (2018).

Maijiomi (Cola de colibrí) [Maijiomi (Hummingbird's tale)] (2018).

Motohe Oni (Dibujo de insecto patinador) [Motohe Oni (Drawing of the skating insect)] (2018).

Yarushe Shina (Cola de Zorro Guache) [Yarushe Shina (Guache fox's tale)] (2018).

Monotipos sobre papel Hanji

Monotypes on Hanji paper

Cortesía del artista y ABRA Caracas. / Courtesy of the artist and ABRA Caracas.

Estos trabajos de Sheroanawe Hakihiiwe describen las formas y marcas de animales y plantas que hacen parte del entorno yanomami en el Alto Orinoco venezolano. En una taxonomía que va en sentido contrario a la ambición clasificatoria de la tradición occidental, estos dibujos de Sheroanawe están hechos con sellos, una metodología que reproduce hasta cierto punto la acción de un mismo organismo, en lugar de representarlo, creando un ritmo vital. La protección del conocimiento y la memoria yanomamis motiva en gran parte el trabajo de Sheroanawe, llevando a cabo proyectos dentro de su comunidad para preservar las tradiciones orales que transmiten y transforman el conocimiento.

These pieces by Sheroanawe Hakihiiwe describe the shapes and marks of animals and plants that are part of the Yanomami environment in the Venezuelan Upper Orinoco. In a taxonomy that runs contrary to the classificatory ambition of Western tradition, these drawings by Sheroanawe are made with seals, a methodology which to a certain extent reproduces the action of an organism itself, instead of representing it, creating a vital rhythm. The protection of Yanomami knowledge and memory is a key motivation behind Sheroanawe's work, carrying out projects within his community to preserve the oral traditions that transmit and transform knowledge.

12.

ALEKSANDRA DOMANOVIĆ

***Bulls without horns: The Amount of Black and White is the Same* [Toros sin cuernos: las cantidades de blanco y negro son iguales] (2016).**

***Bulls Without Horns: Spotigy's Poll* [Toros sin cuernos: El mocho de Spotigy] (2016).**

Impresiones cromogénicas montadas en Diasec
Diasec mounted chromogenic prints

Cortesía de la artista y Tanya Leighton (Berlín). / Courtesy of the artist and Tanya Leighton (Berlin).

En *Bulls without horns*, Domanović explora la bioingeniería que permitió la modificación del código genético de dos toros, Spotigy y Buri, para que nacieran sin cuernos. Las supuestas ventajas de estos especímenes es que no hacen daño a otros de su especie ni a sus cuidadores, un problema recurrente en la industria láctea. La genetista animal Alison Van Eenennaam juzga que “no hay razón para que el ganado bovino tenga cuernos” porque ya no corre en la naturaleza silvestre y no tiene que defenderse de lobos u otros depredadores. Es decir, no es una lógica inherente al toro la que hace de sus cuernos cercenados un rudimento, sino la lógica de la optimización de la producción la que se impone sobre la “evolución” de esta especie. Al perder sus cuernos, los especímenes ganan valor dentro de un sistema productivo industrial.

In *Bulls Without Horns*, Domanović explores the bioengineering which made it possible to modify the genetic code of two bulls, Spotigy and Buri, so that they were born without horns. The alleged benefit of these specimens was that they would not hurt other members of their species or their carers, a recurring problem in the dairy industry. Animal geneticist Alison Van Eenennaam believes that “there is no reason for bovine cattle to have horns”, because they no longer run in the wild and they don’t need to defend themselves from wolves or other predators. Therefore, it is not an inherent logic of bulls which makes their severed horns a rudiment, rather the logic of production optimisation that imposes itself on the “evolution” of this species. By losing their horns, the specimens become more valuable within an industrial production system.

13.

JOCHEN LEMPERT

***Phasmids* [Fásmidos] (2013).**

Dos fotografías, impresiones de gelatina de plata

Two photographs, silver gelatin print

Cortesía del artista y ProjecteSD [Barcelona]. / Courtesy of the artist and ProjecteSD [Barcelona].

Los fásmidos son un grupo de insectos cuyo nombre deriva del griego φάσμα, *phasma*, que quiere decir “aparición” o “fantasma” y hace referencia al parecido de varias especies a palos u hojas que les permite camuflarse, un fenómeno conocido como cripsis. Para Roger Caillois, esta cualidad no respondería a la necesidad de protegerse de posibles depredadores, sino a una tentación de fusionarse con el espacio, de ser devorados por el entorno; es decir, por una necesidad estética. Lempert explora el medio fotográfico, no sólo como mecanismo mimético, sino también en los procesos de revelado y ampliación y las cualidades de la impresión. Las imágenes que produce tienen una cualidad háptica que permite acceder a una nueva realidad que se materializa sobre la superficie del papel.

The Phasmids are a group of insects whose name comes from the Greek φάσμα, *phasma*, which means “apparition” or “ghost”, and refers to the similarity of many species to sticks or leaves. This feature allows them to camouflage themselves, a phenomenon known as crypsis. To Roger Caillois, this quality would not be a response to their need to protect themselves from possible predators, but rather to a temptation to blend in with the space, to be devoured by their surroundings; in other words, it is an aesthetic necessity. Lempert explores the photographic medium, not just as a mimetic mechanism, but also in the processes of developing and enlarging and the qualities of printing. The images he produces have a haptic quality which gives access to a new reality that materialises on the paper surface.

14.

CIAN DAYRIT

Territorial Brouhaha in Oriental Water [Baraúnda territorial en aguas orientales] (2019).

Medios mixtos sobre tela

Mixed media on fabric

Cortesía de la artista. Producida por CentroCentro.

Courtesy of the artist. Produced by CentroCentro.

En esta obra, producida especialmente para la exposición, Cian Dayrit explora la situación geopolítica del Mar de la China Meridional, también conocido como Mar Occidental de Filipinas. Como es común en su trabajo, Dayrit crea contra-cartografías afectivas que revelan el legado del pasado colonial y los efectos del capitalismo neoliberal en Filipinas hoy, al mismo tiempo que visibiliza la subjetividad de aquellos que permanecen marginalizados y las experiencias que sitúan estos mapas en un contexto temporal. Influenciado por su involucramiento con grupos de pescadores artesanales, que ven su territorio de pesca tradicional amenazado, y su interés por las revueltas indígenas y campesinas en contra de los regímenes neoliberales en el sureste asiático, este mapa articula informaciones variadas –legales, territoriales, económicas– que dejan ver cómo China, al extraer tierra de la costa filipina, está creando un complejo militar de islas artificiales, desplazando a comunidades enteras en la región. Dayrit se apropia del lenguaje de la cartografía, tan ligado a la historia colonial europea, para subvertirlo y crear un repositorio de preguntas y experiencias.

In this piece, produced especially for the exhibition, Cian Dayrit explores the geopolitical situation of the South China Sea, also known as the West Philippine Sea. As it is usual in his work, Dayrit creates affective counter-cartographies, which reveal the legacy of the colonial past and the effects of neoliberal capitalism on today's Philippines, giving visibility at the same time to the subjectivity of those who remain marginalised and the experiences that place these maps in a temporal context. Influenced by his involvement with groups of artisan fishermen, who see how their traditional fishing grounds are being threatened, and by his interest in indigenous and peasant revolts against the neoliberal regimes of Southeast Asia, this map articulates different pieces of information –legal, territorial, economic– which reveal how China is creating a military complex of artificial islands, ousting entire communities in the region, by extracting soil from the Philippine coast. Dayrit appropriates the language of cartography, linked to colonial European history, to subvert it and create a repository of questions and experiences.

15.

PAULINE BOUDRY RENATE LORENZ

Cámara [Camera]: Bernadette Paassen /
Sonido [Sound]: Karin Michalski
Diseño de sonido [Sound Design]: Rashad
Becker / Información de las fotografías
[Information on photographs]: Reproducidas
de [Reproduced from]: Magnus Hirschfeld,
Geschlechtskunde, Bilderteil, Berlín 1930

N.O. Body [2008].

Instalación con película de 16mm transferida a digital [15 min.] y 47 fotografías
Installation with 16 mm film transferred to digital video [15 min] and 47 photographs

Performance: Werner Hirsch

Cortesía de las artistas, Ellen de Bruijne Projects (Ámsterdam) y Galerie Marcelle Alix (París).
Courtesy of the artists, Ellen de Bruijne Projects (Amsterdam) y Galerie Marcelle Alix (Paris).

En 1933, durante la quema de libros, los Nazis destruyeron el Instituto de Ciencia Sexual dirigido por Magnus Hirschfeld en Berlín. Parece obvio que no sólo el instituto sino también el mismo Hirschfeld fuese perseguido al ser judío y homosexual, pero también alguien que reclamaba públicamente los derechos de los “cuerpos diferentes”.

Junto a sus teorías sobre sexología, publicó en 1930 *Sexología, imágenes*. En más de 800 páginas, este libro se enfoca en fotografías y dibujos de transformistas, travestis que “pasaban” por el otro género, fetichistas y escenas sadomasoquistas, ambigüedad de género, inclusive animales “intersexuales”.

La película recrea una fotografía de la “mujer barbuda” Annie Jones (1865 - 1902), quien vivió en los EE. UU. y fue una de las mujeres barbudas más famosas de su tiempo. Estuvo de gira por los EE. UU. y Europa, primero con el Circo Barnum y después con su propio espectáculo. Las fotografías de Annie Jones atraviesan dos contextos de diferencia. Del circo de fenómenos, en donde fue presentada como una “maravilla” o “fenómeno anormal” [a cambio de una remuneración], al teatro de la medicina, en donde fue mostrada, según el libro de Hirschfeld, como una potencial “paciente”.

In 1933, during the book burning, the Nazis destroyed the Institute for Sexual Science directed by Magnus Hirschfeld in Berlin. It seems obvious that not only the institute but Hirschfeld himself was persecuted, as a Jew and homosexual, but also as someone publicly demanding equal rights for “different bodies”.

Along with his theories on sexology, he published in 1930 ‘Sexology, Pictures’. In more than 800 pages, this book focuses on photographs and drawings of people in drag, crossdressers who ‘pass’ as the other gender, fetishists and SM scenarios, gender ambiguity, even ‘intersex’ animals.

The film reenacts a photograph of the ‘bearded lady’ Annie Jones (1865 – 1902). She lived in the USA and was one of the most famous bearded ladies of her time. She toured throughout the USA and all over Europe, first with the Barnum Circus and then later with her own show. The photograph of Annie Jones crosses through two contexts of difference. It travelled from the freak show in the Barnum Circus, where she was presented as a ‘wonder’ or a ‘freak’ [for a fee], to the medical theater, where she was shown in Hirschfeld’s book as a potential ‘patient.’

16.

XABIER SALABERRIA

Sin título, (oblique 2) [Untitled (oblique 2)] (2016-19).

Mármol de Markina, periódicos y madera
Markina marble, newspapers and wood

Martello (2016).

Latón mecanizado
Brass

Bunkers, iglesias, vasos, diamantes, martillos (2016).

Cuatro fotografías de revelado químico
Four photographs chemically developed

Cortesía del artista, CarrerasMugica, Bilbao y Beatriz Herráez. / Courtesy of the artist, CarrerasMugica, Bilbao and Beatriz Herráez.

Estas piezas de Xabier Salaberría oscilan entre los significados de herramienta y ornamento, entre el valor de uso y el simbólico. Los diamantes australianos *cannifaire* son tan duros que los joyeros de Amberes no podían cortarlos sin arruinar sus herramientas y, por lo tanto, terminaron por utilizarlos como herramientas de corte, transfiriéndose su valor desde lo ornamental a lo funcional. Esta historia es una fábula perfecta de los intereses de Salaberría en torno al diseño y las nociones de valor de uso o sociales que se entrelazan en la relación entre herramienta y ornamento. Salaberría interrumpe el funcionamiento normalizado de los materiales para, a través del extrañamiento y la inadecuación, hacerlos surgir bajo otros principios organizativos. Así, el mármol pulido se oculta detrás de periódicos; la cara expuesta, sin pulir, no ha ganado el brillo que lo hace deseable y los diarios han perdido su vigencia.

These pieces by Xabier Salaberría oscillate between the meaning of tool and ornament, between the use value and the symbolic value. Australian *cannifaire* diamonds are so hard that the jewellers of Antwerp could not cut them without ruining their tools and, as a result, they ended up using them as cutting tools, transferring their value from ornamental to functional. This story is the perfect tale of Salaberría's interest in design and notions of social and use value which are intertwined in the relationship between tool and ornament. Through estrangement and inadequacy, Salaberría interrupts the normalised functioning of materials to make them emerge under other organisational principles. In this way, polished marble is hidden behind newspapers; the exposed side, unpolished, has not achieved the shine that makes it desirable and the papers are out of date.

17.

ROSEMARIE TROCKEL

Untitled [Sin título] (1986).

Punto en lana sobre lienzo

Knitting wool on canvas

Cortesía del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Courtesy of the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

La obra de Rosemarie Trockel acarrea un desplazamiento semántico basado en la apropiación de motivos recurrentes dentro de la cultura popular en los que están incrustados aspectos idiosincráticos, permitiendo un reposicionamiento de sus posibles lecturas y una rendición crítica sobre su producción y consumo. Al poner en crisis, y recurrir al humor para hacerlo, ciertos “signos petrificados” que se asocian a comportamientos asumidos –la mujer como productora artesanal versus el genio creador masculino, por ejemplo–, Trockel los desnaturaliza y pone en marcha un nuevo lenguaje permeado por la producción industrial y la serialización.

Rosemarie Trockel's work carries a semantic displacement based on the appropriation of recurrent motifs in popular culture, into which idiosyncratic aspects are embedded, allowing a repositioning of their possible readings and a critical rendering as to their production and consumption. By challenging, through humour, certain “petrified signs” associated to assumed behaviours –women as artisan producers versus creative masculine genius, for example–, Trockel denaturalises them and sets in motion a new language permeated by industrial production and serialisation.

ACTIVIDADES

Encuentro entre Catalina Lozano, Asier Mendizabal y Aurora Fernández Polanco

21.02.2019

18.30

Espacio taller, planta 3

Esta conversación aborda críticamente temas comunes como la imagen, el dispositivo, el ornamento, a través de diferentes metodologías de trabajo [comisariado, práctica artística e investigación teórica e histórica].

Los bandidos viven cómodamente en las ruinas

Una charla de Sean Lynch

12.03.2019

19.00

Espacio taller, planta 3

Partiendo de la contribución de Sean Lynch a la exposición **Ganar perdiendo** y comentando otros proyectos, esta charla especulará sobre cómo el espacio y entorno urbanos son contruidos y qué alegorías y asociaciones podemos derivar de ellos.

ACTIVITIES

In conversation: Catalina Lozano, Asier Mendizabal and Aurora Fernández Polanco

21.02.2019

18.30

Espacio taller, 3rd floor

This conversation critically delves into common themes such as the image, the apparatus, the ornament, through different methodologies [curating, artistic practice and theoretical and historical research].

Bandits Live Comfortably In The Ruins A talk by Sean Lynch

12.03.2019

19.00

Espacio taller, 3rd floor

Departing from Sean Lynch contribution to **Winning by Losing** exhibition and wandering through some other projects, this talk will speculate about how urban space and environment is constructed, and what allegories and associations we can draw from it.

Organiza y produce / Coordination and Production
CentroCentro

Comisaria / Curator
Catalina Lozano

Diseño expositivo / Museographic Design
Xabier Salaberria

Diseño gráfico / Graphic Design
Maite Zabaleta

Montaje / Setting up
SOL´ART

Montaje audiovisual / Audiovisual Display
Creamos Tehchology S.L.

Iluminación / Lighting
Intervento

Producción gráfica / Graphic Production
Sundisa

Transporte / Transport
Interart S.L.

Seguro
Helvetia

Imprenta
Palgraphic

CENTROCENTRO

Plaza de Cibeles, 1. 28014. Madrid

Tel. +34 914 800 008.

Martes - Domingo, 10 - 20 h.

info@centrocentro.org

www.centrocentro.org

