



CORRESPONDENCIAS

Jordi Massó Castilla
Iván Gómez Gutiérrez

LACAPELLA

CRÉDITOS

Producció:
Centre d'Art La Capella

Edició
Iván Gómez Gutiérrez

Maquetació y Disseny:
Iván Gómez Gutiérrez,
Antonio Andrade Laspina

Textos:
Jordi Massó Castilla,
Iván Gómez Gutiérrez

fotografias:
Edu Pedrocchi,
Jorge Isla,
Iván Gómez

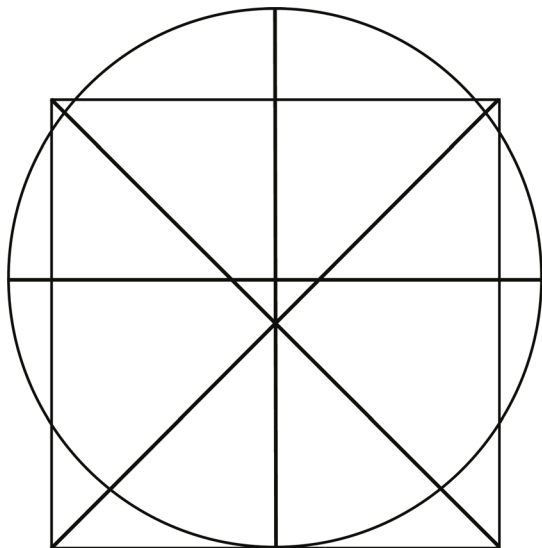
Correccions:
Naiara Herrera Ruiz de Eguino

Depósito legal:
B 11373-2023

ISBN:
978-84-9156-512-3



**Ajuntament
de Barcelona**





Restos de inauguraciones de exposiciones de arte.
Ejercicios de fundición de aluminio
en colaboración con Manuel Christoph Horn

7

Introducción

9

Primera Carta

17

Respuesta a la primera carta

23

Segunda carta

33

Respuesta a la segunda carta

41

Tercera carta

51

Respuesta a la tercera carta

60

Índice de autores

La presente publicación recopila la relación epistolar entre Iván Gómez y Jordi Massó.

En estas CORRESPONDENCIAS Iván va relatándole a Jordi sus últimos proyectos artísticos. Jordi le responde desde el prisma de su práctica filosófica.

Surge en esta serie de cartas una mediación íntima con la que profundizamos en la práctica artística de Iván mientras que en el “entre-texto” se expone la propia construcción relacional de dos personas que aún no se conocen.



Hay en estos procesos cierta lógica de trasvase continuo

Frame de *Primera Carta*

Imagen:

En la imagen vemos el montaje realizado a partir de las imágenes registradas durante la realización de una serie de talleres artísticos con alumnado de Bachillerato de diferentes centros de Vitoria-Gasteiz. En él se trabaja la relación entre el texto, el cuerpo y la voz a partir de materiales de desecho.

Sonido:

Esta video-carta es muda, no tiene audio, el ritmo lo mantiene un texto que aparece a la par de la imágenes.

Texto:

noviembre 2022

Querido Jordi:

¿Qué tal estás?

Te escribo esta vídeo-carta para dar inicio a ese diálogo texto-visual que nos habíamos propuesto. Decidimos posponer la conversación y dejar pasar los meses de arranque del curso en los que sueles tener mayor carga docente.

Esta semana pasada me he estado acordando mucho de ti.

Resulta que recientemente he tenido la oportunidad de llevar a cabo un ciclo de talleres

artísticos en diferentes centros educativos de Vitoria. Y sí, ha sido una experiencia intensa.

Te había comentado que el año pasado inicié una experimentación material en torno a las nociones de desecho y resto como metáfora de una frontera que da cuenta de la propia estructura social. Me inquieta la percepción material que tenemos con la degradación, lo abyecto o la muerte, y cómo frente a esa frontera se construyen lo que he venido a llamar “dispositivos de sostenibilidad”. Hay límites en los que, o bien la condición de una existencia se topa con su decrecimiento o, por el contrario, surge una fragmentación en múltiples futuros, como diría Yuk Hui.

Procuro abordar ese instante desde una poética material, a través de pequeñas esculturas realizadas con procesos que saltan, por ejemplo, de la deshidratación a la floración de hongos, del crecimiento vegetal al derretimiento de plásticos, de encapsulamientos con resina a curtidos de pieles, trabajando con procesos biodegradables, con cuidados químicos... Hay en estos procesos cierta lógica de trasvase continuo que evidencia, en un juego de equilibrios, su fragilidad y resistencia.

El ciclo de talleres *Educaciones*, que te comentaba antes se inscribe en el contexto de un congreso artístico llamado *Inmersiones*, que este año gira en torno a la relación entre el texto, el cuerpo y la voz. Me lanzaron una invitación a participar en él

colaborando con grupos de bachillerato y decidí continuar mi investigación personal para atenderla desde el enfoque del congreso.

Últimamente estoy procurando no hacer proyectos estancos, intentando poner en valor la experiencia, la experimentación y la colaboración por encima de conclusiones forzadas o efectos de desenlace. Este posicionamiento por un hacer irresoluto, por un no-saber, tiene un alto carácter de laboratorio y creo que esta es la cuestión que ha funcionado muy bien en estos talleres.

Decía Marina Garcés que “solo desde la vulnerabilidad compartida puede lanzarse una potencia del pensamiento capaz de librar esta difícil batalla”. He probado a deslizar mi propia batalla artística al aula. No he enseñado técnica como tal, les llevaba mis materiales y mis debilidades. Compartíamos el medio inestable del acto creativo y nos erguíamos desde ahí, en equilibrio. Básicamente, procurábamos aprender a pensar de otra manera. Aprender a hacer, incentivando la transformación de las cosas, buscando un cambio en este lenguaje en el que habitamos, en este lenguaje que no es ni nuestro y, sin embargo, nos atraviesa el cuerpo propio.

Quería que hiciéramos de estos talleres un ejercicio artístico en sí mismo. Tenía aún la resaca de la experiencia vivida en la Documenta de Kassel de este año y quería generar pequeñas

experiencias excesivas, acciones que no pudieran digerirse en el tiempo del taller, vivencias que en cierta manera se desbordaran dejando un poso que atravesara la vida personal y la colectiva. Fueron muchas y muy pequeñas esas experiencias. Y la verdad es que no sé si mi deseo se cumplió. En plena adolescencia hay otras luchas a flor de piel y, aunque todas las peleas personales se juegan en el mismo campo de batalla, las seguimos sintiendo como propias. Nuestras existencias son perspectivas de un solo fenómeno para el cual no puede haber una verdad por encima de otra: son todas nuestras visiones miradas parciales de un mundo que no podemos concluir, del que no podemos tomar distancia porque lo constituimos, lo hacemos con nuestra implicación en él. En los talleres procuraba trabajar la cuestión de la relación, el *entre*, abrir la grieta para permitir que irrumpieran la novedad, el acto libre y la mirada del otro, la conciencia de que hacemos mundo juntos.

En paralelo a los talleres, estoy haciendo una colaboración con la diseñadora de moda Michelle Lima, a quien ya invité a un comisariado hace dos años para el que escribí una reflexión a partir de J. L. Déotte. En ella apuntaba que “si ‘todo lo que vive, vive vestido’, no existe ‘sensible puro’, ‘inmediato’, ‘en bruto’, así como no existe la desnudez originaria. Toda presencia, toda percepción está ya ‘aparatzada’. Esta cuestión del aparato (*appareil* en francés) está ligada a la

técnica y a los modos de aparecer. Este aparecerse vestido implica siempre la presencia del espectador, en la condición de quien presencia la presencia”. No hay desnudez originaria en la palabra, no hay escritura que no abrigue la potencia de su lectura. “You’ll never be alone” es uno de los eslóganes que Michelle bordó sobre una de sus prendas.

Desde la misma lógica, estos talleres tampoco eran independientes. No funcionaban solos, se fueron entretrejiendo entre sí de tal manera que el resto dejado por un grupo lo retomaba el siguiente como si se tratara de material en bruto. Esto tenía que ver con la idea de que la materialidad está siempre en proceso, siempre vistiéndose. Y tiene que ver con las montañas calizas que nos rodean, que antaño fueron la orilla de un océano repleto de ostras, mejillones y otros miles de seres vivos sobre cuyos cadáveres hoy construimos este sistema que ya ha agotado sus energías fósiles. Tenía en mente esas vitrinas arqueológicas llenas de peines, agujas, puntas de flecha o pulidores para cuero tallados por un neandertal en los huesos recién rebañados. Pensaba en la caducidad de las designaciones de material en bruto, procesado o material de desecho. ¿Habrá cabida para la poética en la economía circular?

Pedí que el alumnado trajera su propio material (restos alimenticios que desechaban en su día a día; peladuras, cáscaras, conchas, huesos, espinas y cosas por el estilo).

—No podemos pedir basura al alumnado— me dijeron.

Me resulta muy curioso cómo negamos nuestro propio sistema, cómo tapamos nuestras vergüenzas, cómo lo enterramos todo como si nunca fuera a forjar las montañas del mañana.

Me han gustado mucho estos talleres y quería compartir contigo esta difícil batalla, este intento por desenterrar nuestra propia vulnerabilidad.

Ganas de recibir tu carta.

Un abrazo,

I.

II
 Ueber die ästhetische Erziehung des Menschen
 in einer Reihe von Briefen. *

Si c'est la raison, qui fait l'homme,
 c'est le sentiment, qui le conduit.

ROUSSEAU.

E r s t e r B r i e f .

Sie wollen mir also verdammen, Ihnen die Resultate meiner Untersuchungen über das Schöne und die Kunst in einer Reihe von Briefen vorzulegen. Lebhaft empfinde ich das Gewicht, aber auch den Reiz und die Würde dieser Unternehmung. Ich werde von einem Gegenstande sprechen, der mit dem besten Theil unserer Bildungsfähigkeit in einer unmittelbaren, und mit dem moralischen Adel der menschlichen Natur in keiner sehr entfernten Verbindung steht. Ich werde die Sache der Schönheit vor einem Herzen führen, das ihre ganze Macht empfindet und ausübt, und bey einer Untersuchung, wo

* Diese Briefe sind wirklich geschrieben: an Wen? that hier nichts zur Sache, und wird dem Leser vielleicht zu seiner Zeit bekannt gemacht werden. Da man alles, was karlin eine lokale Beziehung hatte, für nichtig fand zu unterdrücken, und doch nicht gern etwas anders an die Stelle setzen mochte, so haben sie von der epistolarischen Form fast nichts als die äußere Abtheilung beibehalten; eine Unschicklichkeit, welche leicht zu vermeiden war, wenn man es mit ihrer Wichtigkeit weniger streng nehmen wollte.

man eben so oft genöthigt ist, sich auf Gefühle als auf Grundsätze zu berufen, den schwersten Theil meines Geschäftes auf sich nehmen wird.

Was ich mir als eine Gunft von Ihnen erbitten wollte, machen Sie großmüthiger Weise mir zur Pflicht, und lassen mir da den Schein eines Verdienstes, wo ich bloß meiner Neigung nachgibt. Die Freyheit des Vorges, welche Sie mir vorzuschreiben, ist kein Jamm, vielmehr ein Bedürfnis für mich. Wenig geht im Gebrauch der schülererachtet Formen werde ich kaum in Gefahr sein, mich durch Mißbrauch derselben an dem guten Geschmack zu verübigen. Meine Ideen, mehr aus dem einförmigen Umgang mit mir selbst als aus einer reichen Welt Erfahrung geschöpft oder durch Lectüre erworben, werden stren Uebersung nicht verdrängen, werden sich eher jedes andern Fehltes als der Selteneren schuldig machen, und eher aus eigener Schwäche fallen, als durch Autorität und fremde Städte sich aufrecht erhalten.

Zwar will ich Ihnen nicht verbergen, daß es größtentheils Kantische Grundsätze sind, auf denen die nachfolgenden Behauptungen ruhen werden; aber meinem Ansehen, nicht jenen Grundsätzen schreiben Sie es zu, wenn Sie im Lauf dieser Untersuchungen an irgend eine besondere philosophische Schule erinnert werden sollen. Wenn die Freyheit Ihres Vorgeses fast mir unentbehrlich sey. Ihre eigene Empfehlung wird mir die Pflichtigen kurzgeben, auf die ich baue; Ihre eigene freie Denkkraft wird die Besetze diktieren, nach welchen verfahren werden soll.

Ueber diejenigen Ideen, welche in dem praktischen

enero 2023

Querido Iván:

No sé si estarás conforme si considero tu trabajo en estas *Educaciones (Inmersiones)* como una labor eminentemente política. No es una etiqueta fácil, tampoco cómoda, al menos en según qué contextos, pero no se me ocurre mejor forma para designar lo que me parece que imanta tu obra. Política, sí, porque tus reflexiones y tu práctica conducen al espacio político por excelencia, el de lo común que conforma comunidades. Tú lo llamas la “conciencia de hacer un mundo juntos”. No sé si al emplear esta expresión pensabas en la maravillosa obra de Marina Garcés *Un mundo común*. Me lo ha sugerido la alusión que haces a su idea de la “vulnerabilidad

compartida”, a la que luego regresaré. En uno de los textos de ese libro, Garcés evoca unas “propuestas educativas que parten de la destrucción del lazo social y de los espacios de lo común en las metrópolis contemporáneas” y que persiguen una “transformación social y política” a través de nuevos espacios de aprendizaje. Todo en tu primera carta me ha recordado esta propuesta de Garcés, que podría encontrar en tu trabajo la praxis que haga que una teoría tan sugerente cobre forma.

“Hacemos un mundo juntos”, explicas, y por ello trabajas ese espacio de las relaciones, o del *entre*, a partir de la experimentación y la colaboración que emprenden los adolescentes de tu proyecto. Yo, más que verlos experimentar o colaborar entre ellos, lo que observo es que se lo pasan bien y disfrutan, juegan, lo que me ha recordado las famosas cartas sobre la educación estética de Schiller, lugar al que siempre acaba llegando toda reflexión sobre la importancia de la educación en y desde la libertad. “El hombre solo es auténticamente libre cuando juega”, escribió en un contexto marcado por la emancipación del individuo preconizada por la Ilustración. Hacer del niño una suerte de imagen del ciudadano de la nueva sociedad libre fue, sin duda, una verdadera revolución, aunque nunca está de más recordar, con Adorno, que el juego tiene siempre un carácter disciplinario del que no se puede desprender.

Estos chicos, estas chicas, juegan. Quizás no haya, como dices, una meta bien trazada de antemano más allá de la de descubrirse —y qué mayor acto creativo hay que ese—. Se descubren a sí mismos como lo que son: seres desnudos y vulnerables. Ahí observo una interesante conexión con tu reflexión respecto al lenguaje como aquello que atraviesa nuestro cuerpo y que, en el fondo, no es nuestro. A esto yo añadiría que lo que hace el lenguaje es, en buena medida, desposeernos, pues para poder pensar y hablar en común, como colectivo, es preciso renunciar a las marcas de esa individualidad prelingüística, pero profundamente corporal, en la que nacemos. Por eso, si la finalidad política que buscan tus *Educaciones (Inmersiones)* es propiciar un cambio “en el lenguaje que habitamos”, entiendo esa alternativa que para ti representa el lenguaje de los gestos, de las risas, de las miradas, de estos adolescentes, una lengua corporal que se va creando y modelando en esos ejercicios o juegos, como prefieras llamarlos.

No me parece, pues, casual, que tu proyecto se despliegue entre seres que atraviesan una de las etapas de mayor vulnerabilidad de la vida, y que es, también, un momento de construcción de la identidad en el que el peso de lo colectivo, de lo común, es decisivo. Debo reconocer que no pude escapar a la tentación de establecer un paralelismo entre el modo en que estos chavales dan nuevas formas a esa materia que son los desechos que les llevabas, y la manera en que ellos mismos

son moldeados en cada contacto con los demás que les obliga a salir de sí, de las incertidumbres, temores y vulnerabilidades de esa etapa, y a comunicarse de un modo que no alcanzan esos signos convencionales que son las palabras del lenguaje. Por eso, y a modo de conclusión de esta mi primera carta, quería lanzarte una pregunta. ¿Podría ser la verdadera obra de las *Educaciones (Inmersiones)* esa política, o ese juego, del lenguaje común de los cuerpos que se ve, y casi se toca, en tu vídeo?

Espero tu respuesta, Iván.
Jordi



Seguía teniendo la piel extremadamente suave.

Frame de *Segunda Carta*.

Imagen:

La imagen muestra una cantidad exagerada de sacos amontonados uno encima de otro. Vemos también otro almacén con estanterías que casi no aguantan el peso de esos sacos. Sacos que, si bien suelen usarse para los escombros de obra, aquí están llenos de restos humanos. El vídeo continúa mostrándonos una visita guiada al proceso de exhumación del Cementerio de Begoña, (Bilbao). Mientras se desarrolla la visita guiada, vemos reencuadradas, en la parte inferior izquierda, unas imágenes de diferentes épocas de la abuela de Iván.

Se ven también sus últimos alientos.

Sonido:

Suena en la radio *Cuesta abajo*, de Carlos Gardel. La abuela acompaña el estribillo:

Si arrastré por este mundo
La vergüenza de haber sido y el dolor de ya no ser
Bajo el ala del sombrero, cuántas veces embozada
Una lágrima asomada yo no pude contener
Si crucé por los caminos
Como un paria que el destino se empeñó en deshacer
Si fui flojo, si fui ciego, solo quiero que comprendas
El valor que representa el coraje de querer

Era para mí la vida entera
Como un sol de primavera, mi esperanza y mi pasión
Sabía que en el mundo no cabía
Toda la humilde alegría de mi pobre corazón
Ahora, cuesta abajo en mi rodada
Las ilusiones pasadas, yo no las puedo arrancar
Sueño con el pasado que añoro
El tiempo viejo que lloro y que nunca volverá

Texto:

marzo 2023

Querido Jordi:

Razón llevas al comentar que en la correspondencia anterior te hablaba de una propuesta que apela a la vida. Allí primaba la experiencia. La vídeo-carta que te envié hace las veces de mediación. De una reflexión que, efectivamente, debe mucho a Marina Garcés y que acompaña al registro de una vivencia ya pasada. La obra, por así llamarla, fueron los propios talleres con los y las adolescentes. Lo que allí sucedió. El gesto artístico se dio en esa apertura a lo relacional, en el abrirse a la vulnerabilidad que, como bien apuntas, supone a su vez un gesto político.

Quisiera ahora que nos desplazáramos dentro del mismo campo para compartir contigo otro proceso en el que estoy trabajando actualmente. Si bien parte de un contexto muy diferente, tiene que ver, de nuevo, con esa materialidad comprendida como desecho. Sin embargo, los restos desde los que parte esta nueva propuesta apelan a la vinculación entre sujeto y objeto, ya no desde la vitalidad, sino desde la fragilidad de nuestra materialidad. Desde la fragilidad también de aquellos objetos que acompañan a los cadáveres que somos en última instancia.

Las sobras del resto será una escultura que funcionará como monumento y *display* expositivo, con la que disponer, en el patio del Arkeologi Museoa (Bilbao), una selección de objetos encontrados durante la exhumación del Cementerio de Begoña (Bilbao).

Es, por tanto, además de una escultura, una suerte de curaduría objetual donde se problematizan las jerarquías con las que trabaja la arqueología de la modernidad. Renegociando la noción de valor desde una lectura que incluye lo rechazado, lo que queda fuera del discurso.

También quedan fuera del discurso que acompaña a la escultura otra serie de pensamientos y sensaciones que te cuento a continuación, y que no se recogen en el texto de sala por salirse de las coordenadas habituales de la mediación.

En ese texto de sala cuento la intención de prestar atención a aquellos objetos que, bien por su cotidianidad o por su producción reciente, no entran en los parámetros de valor con los que operan las colecciones arqueológicas patrimoniales. Hablo del intento de resignificación de esos objetos mundanos desde el régimen estético de la arqueología contemporánea*, para verlos como portadores de microhistorias, de recuerdos... Objetos sobre los que también se asienta la exteriorización de nuestra memoria.

Sin embargo, hay algo en esa exteriorización que, por un lado, tiene que ver con esa idea de posthumanidad. Estos objetos han sobrevivido a generaciones pasadas trayéndonos al presente sus marcas y memorias, y en esa transmisión que facilitan los objetos se asienta nuestra cultura. En estas cosas, de apariencia anodina y a las que nadie da valor, se vislumbra también el reflejo de la exteriorización técnica que funda la humanidad. Somos seres técnicos. El museo arqueológico está lleno de herramientas y objetos que muestran la relación tan estrecha que tenemos con la tecnología. Esta es ya una prótesis sin la cual no somos, todas nuestras relaciones están mediadas por lo técnico. El propio lenguaje en el que te escribo, con el que me pienso, es también una tecnología que me modela. Lo técnico siempre está en medio.

Me gusta mucho el gesto con el que esta escultura se convierte en medio para *hacer aparecer* cosas. Por lo general, los monumentos, como esculturas conmemorativas, remiten desde su representación al acontecimiento o personaje pasado cuya memoria se desea perpetuar. Sin embargo, esta escultura no reemplaza a una imagen concreta. Sirve de dispositivo para sostener una serie de objetos, semidesnudos, que están defendiendo su propia entidad. Los objetos están dispuestos en pequeñas vitrinas, celdas que se superponen, una sobre otra, en formato vertical. Me recuerda a la disposición de los sillares que erguían las columnas conmemorativas

de la antigua Roma. A la vez que me gusta pensar que esta forma hace su símil con los listados o las columnas de Excel en las que se recogen los archivos de estos hallazgos. Una escultura como programa.

Por otro lado, hay otro pensamiento que me ronda y que tiene que ver con una suerte de poética que invoca a la muerte. Sobre esta última ya no es tan fácil hablar. Imagino que antes del Renacimiento, antes de que se impusiera el antropocentrismo, habría una relación más cotidiana con la muerte, más natural. En estos tiempos desquiciados, de excesos y carencias, la caducidad es un golpe de *like*, reina lo *polite* y no queda bien remover los residuos ni trabajar con despojos. Ya no podemos ver la muerte sin un filtro que la empañe, sin un vaho que la suavice. Nos hemos olvidado de su olor. ¿Cómo volver a abrir esa relación poética entre la muerte y la memoria, entre el sujeto y el objeto?

El verano pasado Anartz Ormazza nos hizo una visita guiada por el Cementerio de Begoña durante los procesos de exhumación. Nos enseñó una serie de fotografías y planos. Entre las imágenes estaban las fosas comunes que habían encontrado. Anartz nos daba datos históricos, nos enseñaba los indicios de la violencia por la que habían pasado aquellos restos, y entre anécdotas de cadáveres, mencionó a su abuelo...

Sonido:

— ...Bilbao fue la última resistencia. Bilbao era la industria, el comercio, el gobierno. Perder Bilbao era perderlo todo y la Batalla de Artxanda fue una sangría. Nosotros lo sabemos bien porque mi aítite, el aita de mi ama, luchó en la Batalla de Artxanda de *gudari*... —.

No pude evitar recordar a mi amona. No recuerdo anécdotas de su vida bilbaína, y apenas nos contó nada de la guerra. Acababa de fallecer unas semanas antes. Ese duelo reavivó a su vez el duelo por la muerte de mi padre, al que también tengo muy presente.

A ambos se los llevó el Alzheimer.

Aquí, en Barcelona, desde donde te escribo ahora, estudié hace ya años y el proyecto de final de carrera fue un vídeo sobre la memoria familiar. Esas son las imágenes que más recuerdo de mi amona. En el video ficcionaba recuerdos olvidados. Me reinterpretaba a mí mismo de niño. Reuní a mis padres separados en casa de mi amona y volví a dejarme cuidar. Me metí a la bañera con mi padre, mi madre me dio crema en la espalda y mi amona me lavaba la cara, como hacía a sus nietos antes de las comidas familiares.

Cuando trabajo con material degradado, cuando limpio lo que está infectado, cuando lo cuido, me gusta pensar que el material encarna, en cierta manera, un desfase parecido al que procuré en esa ficción. Esta traslación no es circular; no se trata de volver, de recordar o de reciclar, sino de construir una relación con nuestras herencias, de entender el legado de los materiales.

Grabé a mi amona en el lecho de muerte. Esa imagen dista mucho de aquella otra en la que me lavaba la cara. Seguía teniendo la piel extremadamente suave y dejé de grabar para hacer también un molde de su mano.

Es curioso lo fructífera y creativa que a lo largo de la historia ha sido nuestra relación con estos momentos. Máscaras mortuorias, sarcófagos, elegías, dólmenes, cerámicas, pirámides, memorias, columbarios, vanitas, retratos, reliquias, figurillas, monumentos y templos y parques y memoriales y museos de genocidios en guías de necroturismo y películas de zombis y toneladas de piedra, de papel, de recortes y quemas de libros, desmantelamientos, demoliciones de esculturas y leyes de símbolos, de memorias, y derechos al olvido...

Sonido:

— ...esas cruces celtas son lo que queda de la época de la República. Y claro, la simbología de aquella época, que, ¿qué dura?, pues dos días. Porque en el 38, con el franquismo, esto se vuelve a convertir en un cementerio católico, se vuelve a habilitar la zona de extramuros, que ahora tiene una lista mucho más larga porque, además de los disidentes e infieles, se suman los rojos, separatistas, homosexuales, etc. Y vuelve a entrar una ley de símbolos que prohíbe la simbología pagano-masónica. Y se prohíbe también grabar las lápidas en euskera, por lo que todas las lápidas que se habían inscrito en euskera había que desmantelarlas. Y toda la simbología pagana había que desmantelarla para colocar simbología católica. Sin embargo, las cruces celtas no se desmantelaron porque, claro, como el franquismo era un régimen católico, aquello de desmantelar cruces no estaba muy bien visto. Por eso las cruces celtas se salvaron—.

Te cuento todo esto, Jordi, a sabiendas de que apenas nos conocemos. Aunque se atropellen un poco las ideas en esta carta, quería dejar entrar lo personal y que pudieras localizar algunos

impulsos que fluyen en paralelo a mi producción. En esta propuesta para el museo arqueológico se activan muchas reflexiones y negociaciones artístico-morales que he venido trabajando desde que empecé mi práctica artística. Quería que estos pensamientos sobre esos “dispositivos de sostenibilidad” que nombro sin saber bien a qué me refiero estuvieran al menos situados.

Espero que te haya resultado sugerente la lectura y quedo atento a tu respuesta.

Un abrazo,
I.

* Nota:

Por 'régimen estético' no me refiero a la presentación de resultados, sino a la puesta en valor de cómo los sentidos entran en juego en la arqueología contemporánea. Si la modernidad encargó a los campos del saber la tarea de poner en valor, producir y preservar, la arqueología fue una de las señaladas para peinar el suelo y fijar desde ahí aspectos en torno a nuestras identidades y discernir entre lo que valía y lo que no. Sin embargo, la arqueología contemporánea busca dar un paso más allá y dignificar también aquellas cosas que no tienen, en principio, un valor apolítico impuesto por la modernidad, renegociando la noción de valor desde una lectura situada. Se entiende por arqueología contemporánea la subdisciplina que defiende esta posición, que si bien arrancó en los setenta no llegó a despegar hasta la primera década del siglo XXI. En su mirada sobre el presente hay implícita una producción política de este. Se entiende desde ahí la arqueología contemporánea no como una herramienta de exploración pasiva, sino como parte activa y comprometida del hacer presente.

Detalle de la escultura *Las sobras del Resto*
Arkeologi Museoa, (Bilbao), 2023.
Fotografía por Jorge Isla.





Vestigium huella de pie fosilizada encontrada en el parque Arenas Blancas, (Nuevo México).

Tomado de:
Odess, D. (2021). *Huella fosilizada*. [Fotografía]. New York Times.

*Ahora, cuesta abajo en mi rodada
Las ilusiones pasadas, yo no las puedo arrancar
Sueño con el pasado que añoro
El tiempo viejo que lloro y que nunca volverá*

marzo 2023

Querido Iván:

Hay una pregunta importante, completamente lacerante, que no ha dejado de interpelarme desde que la encontré en tu misiva: ¿cómo volver a abrir la relación poética entre la muerte y la memoria? No se me ocurre mejor forma de responder que tomando prestada otra interrogación, en este caso de Philippe Ariès, con la que se abre uno de los capítulos de su ensayo *El hombre ante la muerte*. ¿Dónde se esconde la muerte? Si pretendes reabrir aquella relación, la primera tarea por acometer podría ser descubrir dónde se oculta la muerte. O, mejor dicho, dónde la hemos ocultado, pues la conocida tesis de este autor es que lo que hemos hecho en Occidente ha sido olvidarnos del morir. “La muerte, antaño tan presente y familiar, tien-

de a ocultarse y desaparecer. Se vuelve vergonzosa, y un objeto de censura”. Lo curioso, y no dejo de seguir aquí a Ariès, es que veníamos de un siglo, el XIX, tan rico en lutos y en extraños y fantasmagóricos cultos a la muerte. Nuestra época ha hecho de la muerte el tabú por excelencia, lo auténticamente innombrable, evidentemente por el pavor que produce ahora que se ha desprovisto de su carácter natural, pero también porque ahora todo lo que la rodea es, sencillamente, obsceno.

‘Obsceno’ es literalmente “lo que no puede ser mostrado en escena”. Y es esa la operación a la que nos hemos entregado, la de hacer desaparecer todo vestigio de la muerte que irrumpa en nuestra cotidianeidad. Sobra decir lo inútil del empeño. *Vestigium*, la planta del pie, deja un rastro, una huella, que está por doquier desde el instante en que “nuestra muerte transforma nuestro cuerpo en puro residuo”, como afirma Corinne Maier. Llevamos con nosotros el resto que seremos y que vamos dejando, también, en todo cuanto forma parte de nuestras vidas. Por eso los objetos que nos resultan cercanos, probablemente nos sobrevivirán como lo hicieron aquellos que heredamos, son testimonios de una vida que fue y, por tanto, no deja de haber algo obsceno en todos ellos. Ahí, en el ámbito de los objetos, de lo material —donde entran también los cuerpos humanos— es, por consiguiente, donde creo que se cifra la posibilidad

de reabrir la relación poética entre la muerte y la memoria.

Los vivos, que algún día seremos restos, vamos impregnando a los objetos con las huellas de esa “fragilidad de nuestra materialidad” de la que hablas. De ahí la importancia de tu trabajo sobre la materialidad como desecho. Pero ¿habría algo material que fuera puro desecho? Es decir, ¿no hay ya siempre, en todo objeto de nuestras vidas, algo de testimonio de nuestro vivir, que abre la posibilidad de un trabajo distinto con los restos? Me refiero a ese trabajo hacia el que apuntas, el de considerarlos como “portadores de microhistorias”, las mismas que antropólogos y arqueólogos tratan de reconstruir o producir, o, también, pues es el mismo término (*poiein*), “poetizar”. No dejo de ver un paralelismo entre el quehacer poético de los trabajos en el Cementerio de Begoña que tu carta muestra, y esas postreras imágenes de tu abuela, que, cómo no, también tienen algo de obscuro. En los dos casos se manejan materiales —objetos de todo tipo, osamentas, cuerpos aún poseedores de vida— que poseen un carácter de legado, con los que se construirá una historia, la historia de los restos.

Como todo relato, el tuyo sobre tu abuela o sobre “las sobras del resto”, comienza no con una palabra, sino con una visión, la de la imagen de tu amona, y con un toque, el del molde de su mano,

que nos recuerda el origen de la palabra *imagen* en los moldes mortuorios de la civilización romana. Ver, tocar y, ¿por qué no?, oler, gustar, oír. Ese podría ser el camino para ese nuevo “régimen estético de la arqueología contemporánea”, que me recuerda poderosamente los trabajos de Yannis Hamilakis sobre la “arqueología de los sentidos”. Quisiera, para ir terminando con esta mi segunda carta-respuesta, tomar de *Arqueología y los sentidos* una idea que, me parece, enlaza muy bien con tu propósito de reabrir la relación entre muerte y memoria. Dice Hamilakis que la arqueología tiende a olvidar que en los restos con los que trabaja hay “cuerpos con capacidades sensoriales o sensoriales”. Por eso se necesita una nueva mirada capaz de devolver, desde la arqueología, “las formas experienciales y multisensoriales de relacionarse con el mundo”, “las habilidades sensoriales y afectivas del otro”.

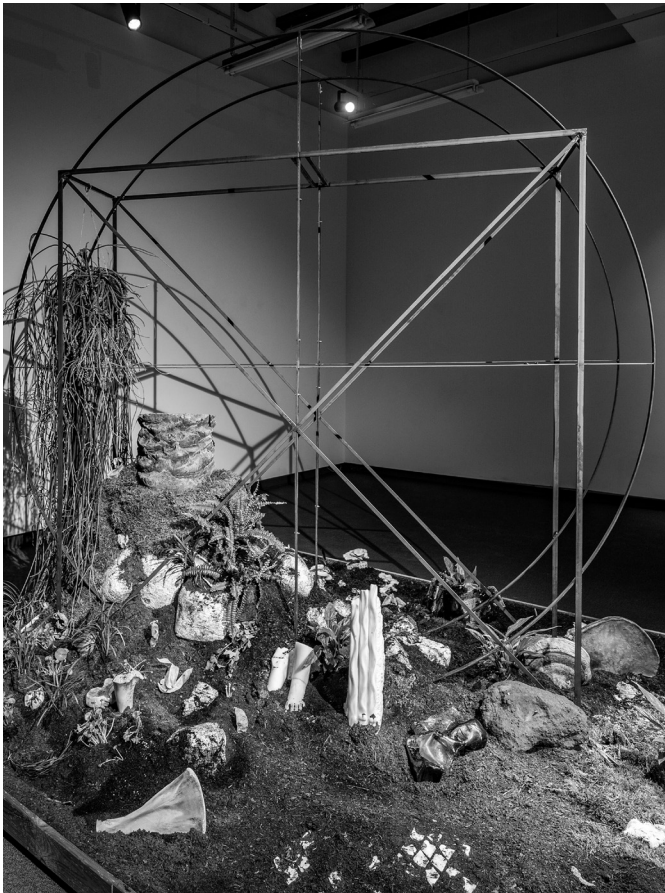
Pero lo que más me atrajo de su lectura, y que conecta muy bien con lo que hablamos en nuestra primera comunicación, es la siguiente afirmación: “La interacción sensorial con el mundo material es un modo experiencial clave para la generación y la activación de la memoria corporal. [...] El trabajo de la memoria depende de los sentidos, y los sentidos dependen de la materialidad y el carácter físico del mundo”. En otras palabras, “los sentidos son la manera en que la materialidad produce el recuerdo y la memoria”.

Iván, quizás podríamos seguir nuestra conversación a partir de estas palabras de Hamilakis. La vez anterior incidí en el carácter sensorial de tu trabajo. No sé si coincides conmigo, pero ahora entiendo que, a tu manera, tú también haces una arqueología de los sentidos en la que las imágenes, las esculturas, cualquier materia, en definitiva, cualquier resto, se convierte en un trabajo de activación de esa *memoria corporal* que nace, sí, de nuestra fragilidad, de nuestra condición mortal con la que impregnamos, afectivamente, nuestro mundo.



Vista de la instalación *Infirmilas*. La Capella. (Barcelona), 2023.
Fotografía por Edu Pedrocchi.





Vista de la instalación *InFirmitas, La Capella*, (Barcelona), 2023.
Fotografía por Edu Pedrocchi.

«La vio, la tomó y dijo mirando al cielo sublime:
—Señor, ¿hace falta que vaya, también, al abismo?
Levantó la mano, él absorto por la vida,
y dijo: — No tiren lo que no ha caído».

HUGO, Victor: *El fin de Satan*,
en ALLOUCH, Jean: *Contra la eternidad*

abril 2023

Querido Jordi:

Te doy las gracias por el empuje que me han supuesto tus palabras; me han ido calando poco a poco durante estas semanas. En tu última carta me proponías seguir la conversación a partir de esa idea de las habilidades sensoriales y sensoriales de los cuerpos y de cómo estos son a su vez la materialidad de la memoria (Hamilakis). Esta propuesta que me lanzaste la he tenido muy presente y ha entrado de manera mucho más consciente en mi producción artística.

El caso es que uno de los propósitos que me llevó a proponerte entablar esta suerte de correspondencia, más allá del desarrollo discursivo de los temas y del intercambio de referencias, era un deseo de activar una

posible fragmentación dentro de mis propias tomas de decisión artística; buscaba forzar la salida de los espacios de confort que se asumen durante la práctica de taller. Pensé que esta búsqueda de una voz ajena me llevaría a otros territorios fuera de mí. Daba por hecho que esta suerte de escritura, de mediación —de poner algo en medio—, desviaría el camino y me desestabilizaría. Sin embargo, he encontrado en tus palabras, como te decía, todo un empuje pero, en contra de lo que yo creía, no ha sido un impulso hacia algo externo, sino un arrojo hacia un interior profundo.

Recientemente he inaugurado una instalación titulada *inFirmitas* en La Capella, Barcelona. Esta supone la continuación de mi investigación y experimentación material en torno al resto y al desecho. En el resultado de esta etapa he procurado tener muy presentes nuestras conversaciones, y durante el montaje ha sido muy importante esa relación de la memoria con los sentidos. En esta línea, he recuperado también la idea de juego que me comentabas en tu primera carta.

Formalmente, la instalación propone una suerte de recuerdo-experiencia. Esta se da porque en la composición muchas de las piezas que se enseñan se muestran a medias, aparecen medio ocultas, medio enterradas, provocando en el espectador un deseo de búsqueda incesante (que tiene que ver con la de un arqueólogo, en la que cada tesoro le lleva al siguiente, y a su vez con el juego infantil del es-

condite). Me gustaría mucho que pudieras visitarla y oler la humedad que transmite la instalación; te transportaría a paisajes naturales en los que conviven procesos entre la vida y la muerte que de primeras parece que no podrían darse dentro de la esterilidad a la que están acostumbrados el cubo blanco y sus instituciones. Una sección rectangular de un bosque parece haberse colado en la sala, una suerte de jardín secreto que se acerca perversamente a las lógicas del ornamento. Hay cierta obscenidad placentera, huesos y cráneos de animales que se ofrecen al encuentro y que replican a su vez los paseos por las montañas del norte en donde los encontré. Hay moho, roña y setas que se secan y otras que brotan entre *objets trouvés* y pequeños ejercicios formales hechos a partir de residuos alimentarios. Hay basura y desecho, texturas, ruido visual que se va apaciguando entre plantas de hojas verdes que sostienen el agua recién rociada. Y ante esa superficie se erige una vitrina rudimentaria que es casi un invernadero, con suelo de azulejos asalmonados, perfiles metálicos y plásticos que encierran una prenda “flotante”, sin cuerpo. Una chaqueta hecha a base de puerro seco y vainas de guisantes que parece contraponerse al resto de la instalación. Un espacio seco, domesticado y vestido frente a la aparente desnudez salvaje de un paisaje que transmuta a su propio ritmo. Estas sensaciones que intento transmitirte, podrías decir que forman parte de una experiencia individual, y en parte es cierto, no pretendo desvelarte lo que allí sucede. Espero que tengas la oportunidad de vivir la insta-

lación, porque creo que compartiríamos sensaciones y tal vez podrías acercarte más a mi intento de sintetizar desde lo artístico las cuestiones que hemos comentado. Y es que la experiencia no se deja narrar. Sin embargo, sí que puedo hablarte de los procesos discursivos que me han llevado a estas formas. Creo que te gustará oírlos.

Inicié, como diría un amigo, un largo camino desde el Thanatos hacia el Eros. Esto ya estaba presente en el propio título de la exposición. De la palabra *infirmitas* deriva la palabra enfermedad. Desde su etimología latina, se entiende la enfermedad como una falta de firmeza. Como un momento de fragilidad. Como tal vez ya hayas intuido, personalmente esto tiene que ver con mi proceso de duelo por las muertes de mi padre y mi amona tras sus encuentros con el Alzheimer. Sin embargo, esta cuestión nunca la expresé directamente al equipo comisarial, porque si bien es cierto que lo personal es político, en mi caso mi intención con la investigación no era resolverme personalmente, sino dejar entrar lo personal para poder pensar en ello y resolver, o al menos problematizar, la idea de firmeza respecto a lo escultórico. La firmeza remite a la cualidad de lo que es estable, de lo que no se mueve. Y encuentro en esta cuestión de lo inmutable, de lo eterno, del cuerpo sólido, uno de esos pilares que rigen lo cultural y que asientan todo un imaginario sensorial, que a mi parecer nos seca y nos sujeta, nos constriñe.

Busqué de dónde provenía esa relación entre las artes y lo firme. Encontré que la *venustas* (belleza), la *firmitas* (firmeza) y la *utilitas* (utilidad) eran, según el Renacimiento, los principios básicos sobre los que debía descansar toda buena arquitectura. A estos principios se los llamaba triada *vitruviana* en alusión al arquitecto romano Marco Vitruvio. Pensé entonces que lo firme venía ya impuesto desde las columnas del imperio romano, pero siguiendo la arqueología del término, encontré que dicha triada no fue expuesta como principio básico por Marco Vitruvio en su tratado *De Architectura*, sino que se hizo famosa por una mala traducción. Este desvío lingüístico no deja de ser parte del anecdotario, pero este error, o básicamente la idea de error, me dio acceso a ver la grieta en lo firme, a querer meter el dedo e intentar una deconstrucción de este pilar para traerlo a nivel de suelo. Discursivamente, la instalación busca así revertir esa idea hegemónica de lo firme y abanderar la *inFirmitas*, la fragilidad con la que, en definitiva, nos sostenemos unos a otros o, por decirlo en tus palabras, “con la que impregnamos, afectivamente, nuestro mundo”.

La vida no se nos dispone de una manera estable y singular. La muerte tampoco. Vivir es transitar un *entre* plural, poroso, un proceso que se hace en comunidad (interespecie), una vibración en la que las polaridades no existen como tales, sino como ideales que, si bien los necesitamos concretar y acotar en lo extensivo, no responden al movimiento. Entiendo así la enfermedad como parte de la vibra-

ción; no como una alteración puntual de la firmeza o del estado fisiológico, sino como parte del fluir, una oscilación que puede ser pensada como tal —al igual que ya entraron en el pensamiento, al menos en el pensamiento artístico, la fealdad o lo inútil—. Aventurarse a este fluir es decir que no existe la vida como no existe la muerte, tan solo un proceso, un gerundio (Deleuze) entre esas ideas abstractas de inicio y fin que nos ayudan a dar sentido pero que no arraigan en los tiempos geológicos de la materialidad o en el constante cambio de la energía.

Aun así, nuestro tiempo es otro. Estas ideas se materializan en el transcurso de la exposición a partir de la generación de varios ambientes que intentan aludir a las ideas descritas anteriormente. El gran *display* rectangular que hace las veces de jardín contiene piezas, objetos y seres que muestran, en su vitalidad, la necesidad de cuidado. Entre musgos y helechos se encuentra una serie de ejercicios artísticos realizados a partir de materialidades orgánicas que se asientan sobre posos de café, serrín y tierras, que sirven, en su proceso de putrefacción, como sustrato para la aparición de micelio. El reino de los hongos tiene la gran peculiaridad de nutrirse y ayudar en la descomposición de otros cuerpos; esta fluctuación entre la muerte y la vida, esta reutilización del resto, del cadáver ajeno, tiene algo de esa obscenidad de la que hablábamos, pero a su vez trae otra obscenidad que nos apela de soslayo. Del micelio crecen las setas, su órgano reproductor, que, una vez lanza las esporas se seca y se descompone

para volver a ser suelo. La idea de trabajar el suelo es algo que me parece muy potente por lo que tiene de resto, de memorias olvidadas... He disfrutado jugando a amasar los sustratos, hidratándolos, trabajando en una horizontalidad blanda que no llega a concretarse, que puede pensarse como *entre* y que sin embargo nos sostiene. [Me gusta pensar que hay cierta correlación con la noción de *suelo* o “mundo natural” que propone Merleau-Ponty y cómo este cuerpo natural es el que posibilita el mundo cultural. Me recuerda en parte las ideas de Hamilakis que me proponías, ¿no te parece? Seguro que hay alguna relación que desconozco, la verdad es que de Merleau-Ponty sé muy poco y solo por otras voces].

Frente al trabajo de la horizontalidad, en la instalación hay pequeñas verticalidades duras que se imponen. He estado recogiendo botellines y latas de cerveza que se desechaban tras las inauguraciones de exposiciones de arte. Junto con Manuel Christoph Horn, tratamos de llevar estos materiales a un punto de reblandecimiento, haciendo que perdieran su firmeza, matando en cierta manera su forma útil.

También he colaborado con el restaurante Mina en Bilbao, y durante un tiempo recogí semanalmente su ‘basura’. Como ves, la idea de recoger, de espiar, también me gusta mucho. De estos materiales salen pequeños ejercicios con conchas de mejillones, ostras y centollos, que también se esconden por el paisaje.

Otra de las colaboraciones ha sido con Michelle Lima, diseñadora de moda, y con ella también he trabajado desperdicio alimentario. Las primeras capas de puerro que se desechan al cocinar, nos sirvieron para realizar la *bomber* que te mencionaba antes. Esta enfatiza aún más la idea de fragilidad al mostrarse en una vitrina de plástico junto con un ambiente húmedo. La no firmeza de la vitrina, permite, en su porosidad, la entrada de la humedad, y la humedad es enemiga de la conservación. La conservación está del lado de lo eterno, los conservadores buscan parar estos procesos biológicos. Y el agua que se riega a diario está del lado de los procesos vitales.

Y en relación más directa con el mundo vegetal he colaborado con Jesús y Pancho de Casa Protea, un estudio de plantas situado en Barcelona. En un principio les planteé trabajar lo escultórico como recipiente de vida vegetal, en alusión a una suerte de relación entre la muerte y la vida. De esta idea surgió el deseo compartido de trabajar con el micelio del que te hablaba antes. Y, finalmente, lo escultórico como recipiente acabó en el zócalo que cierra el perímetro de la instalación. Las plantas que aquí se alojan han salido de una feria de cosmética; decoraban un stand, pero al parecer nadie las cuidaba porque tras el evento iban a ser desechadas. Trabajé en el desmontaje a cambio de llevarme todas las plantas, y durante unos días estuve recuperándolas, sumergiendo las macetas en agua para hidratarlas. De 1200 plantas pude salvar casi

dos tercios, más de las que necesitaba para la instalación. Las plantas que me sobraron se regalaron el día de la inauguración. Los visitantes abrazaban la planta con una mano y el botellín de cerveza con la otra; fue un pequeño gesto que también tuvo su peso y que de alguna manera también sacó la exposición extra muros, provocando que esta se ramificara por las inmediaciones de la sala.

Otro guiño o metáfora que cierra la instalación tiene que ver con esa idea de cosmética y de mantenimiento de unos patrones o cánones de belleza. Me refiero aquí a la estructura metálica que se muestra como una ruina vacía. Esta replica el círculo y el cuadrado donde se imponía aquel Hombre de Vitruvio de Leonardo da Vinci. El *hombre* como centro y medida de todas las cosas se ha desvanecido ya.

Jordi, vuelvo a darte las gracias por tus *feedbacks*. Esta carta no irá acompañada de ningún vídeo; el ejercicio de respuesta desde lo plástico está, como te cuento, en la propia instalación *inFirmittas*, allí conviven esas dos visiones que me proponías en tus cartas: una arqueología de los sentidos y un juego político en el lenguaje común de los cuerpos. Espero que en algún momento puedas visitarla.

Un abrazo,
I.



Micelio creciendo sobre sustrato de serrín con café reciclado.
Fotografía del archivo personal de Iván Gómez

mayo 2023

Querido Iván,

Hace muchos años, casi medio siglo, Derrida impartió un seminario al que le dio por título *La vie la mort*, de muy fácil traducción al castellano como *La vida la muerte*. A lo largo de todo aquel curso, el filósofo mostró a sus oyentes cómo a la hora de pensar la relación entre la vida y la muerte, la filosofía, al igual que otros discursos, como el religioso o el científico, no ha podido dejar de considerar a estos dos fenómenos como opuestos. Donde hay vida no puede darse simultáneamente la muerte, y por eso, en definitiva, uno de los dos acaba siempre por imponerse a su contrario, algo que el arte se ha esforzado en mostrar a través de sus abundantes representaciones del triunfo de la muerte –las inevitables *vanitas*,

cuyos ecos resuenan de algún modo en tu instalación-, o del triunfo de la vida -habitualmente de la vida más allá de la muerte-.

Derrida, un filósofo del que se suele decir que pensó como nadie el “entre”, esto es, el espacio del margen, del claroscuro, de lo que no se deja apresar por uno de los términos en liza en uno de los dualismos a los que la filosofía suele recurrir (idea/materia, mente/cuerpo, inmanencia/trascendencia, etc.), quiso hacer lo propio con esta pareja tan escabrosa, la de la vida/la muerte. Y, si de lo que se trataba era de pensarlos lejos de cualquier oposición, sin que ninguno se subordinase al otro, qué mejor forma que recurrir a esa extraña expresión, “*la vida la muerte*”, en la que ambas aparecen juntas, sin necesidad de establecer una cópula entre ellas, lo que vendría a significar que conforman una única entidad, la misma que experimentamos en el aquí y ahora, a cada momento.

Todo esto podría resumirse diciendo que el ser humano es un ser moribundo. Y, por ello, llamado a desaparecer. Esa sería, tal vez, la enfermedad constitutiva de este ser. Empleo esta palabra, enfermedad, porque tú la has puesto sobre la mesa, en tu texto y, sobre todo, con tus trabajos, como en *Las Sobras del Resto*, que ya nos dio ocasión de hablar sobre la muerte. La enfermedad apunta hacia algo que está presente en todas las obras de las que venimos tratando

en esta correspondencia, como es la idea de la “fragilidad”. Sí, tienes razón cuando subrayas que somos seres de la *infirmidad*, de lo que por definición es inestable porque está llamado a desaparecer. Nuestra *enfermedad* es, pues, esta existencia vulnerable que somos. En cualquier momento podemos ser lastimados y heridos hasta la muerte. Pero esta experiencia es la que te sirve a ti para proponer ese “fluir” que, dices, no es sino la vida en “comunidad”.

Iván, deja que mencione en este punto a otro filósofo muy querido, Jean-Luc Nancy, célebre, precisamente, por haber escrito incansablemente, casi hasta el mismo día de su muerte, sobre lo que significa que vivamos, que seamos, los unos con los otros, es decir, que la vida no se dé sino en comunidad. Nancy vivió treinta años con un corazón trasplantado, y esa experiencia le llevó a considerarse a sí mismo un ser enfermo. Pero la enfermedad no apuntaba ahí hacia un delicado estado de salud que se intentase superar, sino que más bien se trataba para él de un modo de ser que, precisamente, lo acercaba a los demás, a sentirse parte de algo común. En efecto, cuando hay enfermedad el sufrimiento y el dolor hacen que se creen vínculos, sentidos y percepciones con los demás a partir de la vulnerabilidad y de la interdependencia. A esto Nancy lo llamaba “mundo”.

La *infirmidad*, este fluir que escapa de lo estable, es nuestra forma de estar en el mundo y de

conformar un mundo, siempre en permanente apertura a los demás. Por eso me interesa especialmente la forma que tienes de trabajar ese “común” en tus obras. Ya nos hemos ocupado de ello anteriormente, tanto en tu trabajo con los adolescentes a partir del resto, como en tu búsqueda de la memoria depositada en los objetos. No me extraña que en *InFirmitas* hayas llegado al mismo punto por otro camino, el de otro proceso, el de la descomposición de los restos de donde surge la vida que actúa a partir de la muerte con el trabajo de los hongos. Ahora entiendo que esta sea una obra sobre la “enfermedad”, esto es, una obra que permite tomar conciencia de ese unir que conecta formas de vida que se extinguen y formas de vida que surgen de esa misma desaparición, en un fluir interminable al que llamamos *mundo*. Esa continuidad estaba también en aquellos restos que se convertían en memoria corporal en *Las Sobras del Resto*, o en esos jóvenes que jugaban con otros restos, los de *Inmersiones*, sin ser conscientes de la responsabilidad para con lo común que existía en su jugar con la materia. Continuidad en la que se entrecruzan todos esos mundos que mencionas –el natural y el cultural de Merleau-Ponty, la materia orgánica y la inorgánica, la vida en ebullición de la adolescencia y la que se convierte en memoria en los restos óseos–, con toda esa serie de espacios intermedios, de procesos, que los comunican, como se comunican la vida y la muerte en esa expresión a la que antes aludía, *la vida la muerte*,

dando como resultado un todo común en donde dejan de distinguirse o, mejor dicho, de separarse y de oponerse.

De todo esto surge, qué duda cabe, una conciencia de la fragilidad que nos es constitutiva. Vivimos en una “frágil piel del mundo”, como la llamaba, precisamente, Nancy. Es la misma vulnerabilidad que observo en los adolescentes, en los restos, en los desechos y, también, en la camisa que flota en tu instalación, enfrentada a ese ausente hombre de Vitruvio. Que no se haga presente significa, tú lo dices, que no puede haber firmeza, pero de esa *infirmity* nace nuestro mundo común en donde todo se comunica entre sí desde su fragilidad, en un proceso de continuidad entre la vida y la muerte, en esa *la vida la muerte* que tu obra permite experimentar de otro modo.









Índice de autores

Primera Carta

- Déotte, J. L. (2012). *¿Qué es un aparato estético?*
Ediciones Metales Pesados. Citado en: Gómez, I.
(2020). *Y me abrigué con tu palabra de fuego*. [Texto
de sala]. Programa Harriak Eremuak.
- Garcés, M. (2015). *Filosofía inacabada*. Galaxia Gutenberg.
- Hui, Y., & Lima, T. (2020). *Fragmentar el futuro: ensayos
sobre tecnodiversidad*. CajaNegra Editora.

Primera Respuesta

- Garcés, M. (2013). *Un mundo común*. Bellaterra.
- Schiller, F., & García, V. R. (1969). *Cartas sobre la
educación estética del hombre*. Aguilar.

Segunda Carta

- Le Pera, A., & Gardel, C. (1934). *Cuesta abajo*. [Canción].
En Victor.

Segunda Respuesta

- Ariès, P., & Armiño, M. (1983). *El hombre ante la muerte*. Taurus.
- Hamilakis, Y. (2015). *Arqueología y los sentidos. Experiencia, memoria y afecto*. JAS Arqueología.
- Maier, C., & Cardoso, H. (2005). *Lo obscuro: La muerte en acción*. Ediciones Nueva Visión.

Tercera Carta

- Deleuze, G & Guattari, F. (1977). *Rizoma*. Pre-Textos.
- Merleau-Ponty, M. (1958-1959 & 196-1961). *Notes de cours au Collège de France*. En: Ralón de Walton, G. (2008). *El suelo de la naturaleza como lugar de arraigo de la cultura*.
- Vitruvio, M. (ca. 1480). *De architectura*.

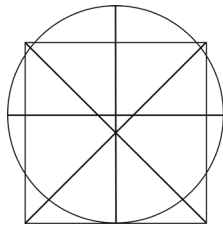
Tercera Respuesta

- Derrida, J. (2022). *La vida la muerte. Eterna cadencia*
- Nancy, J. L. (2021). *La frágil piel del mundo*. De Conatus.





LACAPELLA



Ajuntament
de Barcelona