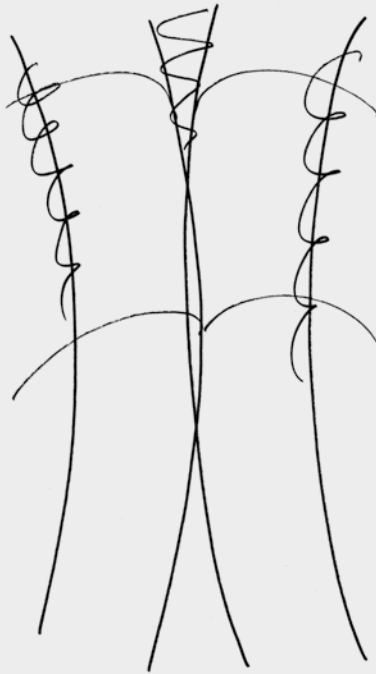


LUBRICÁN



JULIA SPÍNOLA

Presentación	57
Presentation	59
Marc Navarro y Julia Spínola	
Sombra cáscara. Una conversación en Madrid	61
Shell Shade. A conversation in Madrid	75
Lucía C. Pino	
A la rueda rueda	89
Ring a ring	101
Beatriz Herráez	
<i>Lubricán</i> o de cómo ‘meterse en un jardín’	113
<i>Lubricán</i> or how ‘to get entangled in a garden’	135
LUBRICÁN	153
Obras en exposición	217
Works on display	
Biografías	219
Biographies	221

Sombra cáscara. Una conversación en Madrid

Marc Navarro y Julia Spínola

MARC NAVARRO

En *Lubricán* introduces la idea de recorrido, es algo que aparece por primera vez en tu trabajo y que tiene que ver con las dimensiones del proyecto. Me pregunto si eso te ha forzado a trabajar de un modo más narrativo.

JULIA SPÍNOLA

Sí. El hecho de ser una exposición grande, planteada en términos de medio-revisión del trabajo de los últimos siete años, me ha obligado a pensar en una estructura que sostuviese tanto las piezas antiguas como las nuevas.

MN ¿Por qué estas piezas eran importantes para trazar ese recorrido?

JS Vienen seguidas en el tiempo. La primera fue *Frase (objeto)*. *BOCA*, después vino *Figuras* y, por último, *Uno zurdo y uno diestro*, y *uno zurdo y uno diestro*. Existe una línea que une las tres. Cuando hago la primera ocupo el espacio por fin; antes de eso, había trabajado sobre todo con el dibujo. Con *Frase (objeto)*. *BOCA* empiezo a desplegarme, a la manera de un tic que se repite, y ya con *Figuras* tengo la sensación de que la materia se desata, y empiezo a romper unos límites de los que quería desprenderme; ahí ya me estoy preguntando hasta dónde llega la materia, hasta dónde soy capaz de estirla.

MN Parece que has planteado la exposición desde una posición cercana a la dramaturgia, desde una estructura que tiene que ver con el espacio, pero también con el tiempo.

JS Todo empieza pensando en estas piezas que quería incluir, y qué significaba volver a mostrarlas en este otro presente, el de esta exposición. Es una extrañeza, así me lo parecía, y me pedía desplazar esas mismas piezas a un lugar que no fuera presente, mostrarlas, pero no desde el ahora. Sino desde el esto-es-ahora-pero-no-sé-si-es-aquí o esto-es-aquí-pero-no-sé-si-es-ahora. Tirando de ese hilo, la primera pieza de nueva producción que planteé es una réplica de uno de los módulos de *Uno zurdo y uno diestro*, y *uno zurdo y uno diestro*, pero con todos los ángulos romos en vez de rectos, y trabajada en bloque, no por planos, sino con moldes a partir de una réplica en barro, vaciada en resina y pintada del color del DM. Este módulo añadido a la pieza original, redondeado

muy sutilmente, desplazaba todo el conjunto a otro lugar. Y esta idea de redondez me fue llevando a imágenes de final del día, cuando la luz ya no hace sombra y los contornos duros de las cosas se empiezan a borrar; ese momento de noche que empieza es el que finalmente define el ambiente de la exposición.

MN Tu trabajo se detiene a menudo en el cuerpo y en el modo en que este se inserta en lo cotidiano. Exploras la dimensión perceptiva de lo inmediato, pero a través de un cuerpo extrañado.

JS El motivo por el que empiezo muchas piezas es un gesto que tengo en la cabeza, un gesto que al principio se presenta en forma de imagen, pero que no puedo explicar más que con ese gesto. Una imagen en movimiento. Es algo que tiene que ver con mover la materia de una forma u otra. Por ejemplo, en *Figuras*, ese gesto era parecido al de fotogramas o cortes abruptos que se desplegaban sobre ese ritmo entrecortado, de frecuencia interrumpida todo el rato, a la misma velocidad. En *Uno zurdo y uno diestro, y uno zurdo y uno diestro* el gesto era el de dos manos entrando en un bloque y dividiéndolo en dos, y al mismo tiempo estaba haciendo unas piezas que eran articulaciones, tenía una fijación por los huesos, por el funcionamiento estructural de una articulación como el codo o una rodilla, por aquellos puntos por los que el cuerpo rota. Una cosa fue llevando a otra, y un día al bajar una cuesta en el trayecto del estudio a casa me sugestioné con el ritmo de los huesos de las caderas, y parecía que podía abarcar la calle toda. Esta imagen dio lugar a la cuña que atraviesa la caja: la cuña es la calle en cuesta, y el plano cerrado en forma de caja es una representación muy esquemática de las caderas y la parte superior de las piernas. Así llegué, dando un buen rodeo, a esa imagen primera de las dos manos entrando en un bloque y dividiéndolo en dos. En *Lubricán* está, por un lado, el gesto de agitar algo con fuerza y que vuelva a su sitio, pero no sin que antes se haya desprendido algo de él, una capa fina, tal vez su propia imagen. Por otra parte, la imagen de materia que se junta, que empuja, comprimida al máximo, ocupando del todo bloques de espacio, y después esa misma materia soltándose, relajándose, y volviéndose a juntar.

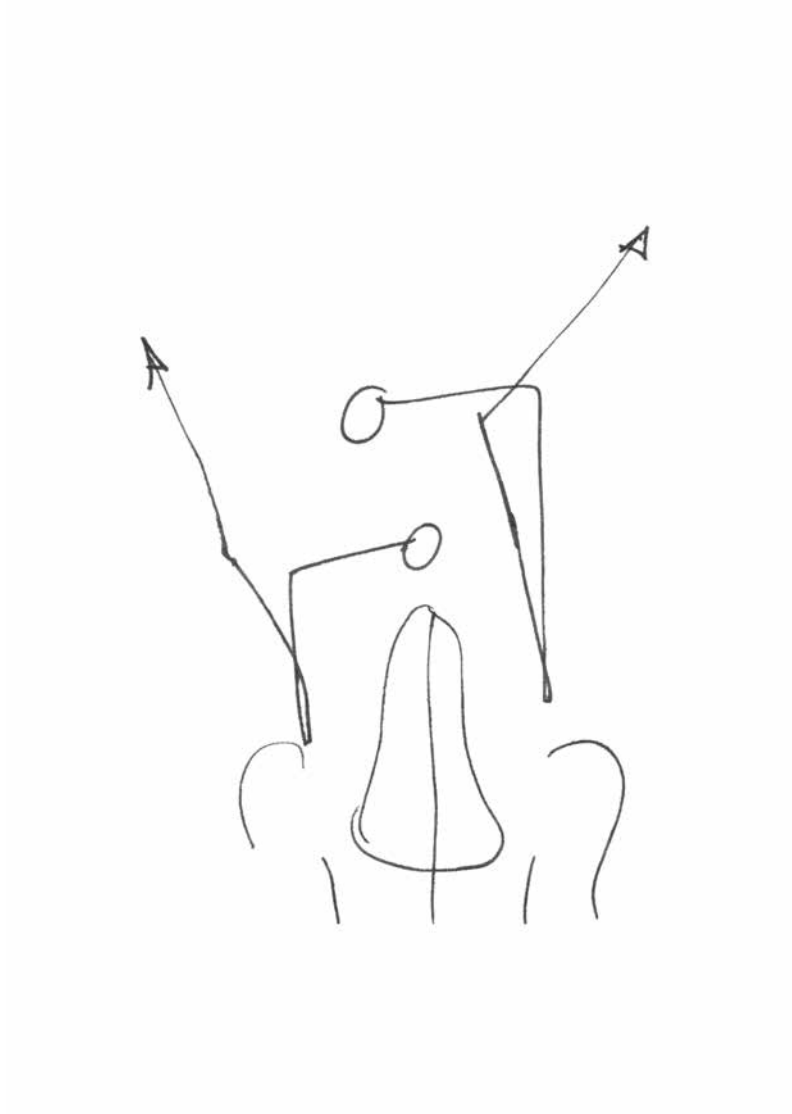


Figura. Frase (boceto | sketch)
2012

- MN Existe una distancia autoimpuesta con relación a ese cuerpo, no llegas a él desde su expresividad sino que te aproximas desde lo mecánico.
- JS En *Opus nigrum* Marguerite Yourcenar escribe: «levantaba el brazo, asombrándose de que la orden fuera dada y recibida»¹. Es esa sorpresa de que el propio cuerpo responda. En mi trabajo sobre la forma-oreja (*Oreja. Vaciamiento*), por ejemplo, sí se trataba de pura mecánica de movimientos centrífugos y centrípetos, de estudiar eso, para poder después aplicar ese gesto y vaciar las formas sobre el papel, de dentro hacia afuera. Pero también era un vacío que se abría para conectar esa parte del cuerpo con otras, con el espacio debajo de una mano suspendida en el aire de alguien que camina, o incluso con la forma que contiene una mano entreabierta, que coincide con la de una oreja.
- MN Pero sí existe un límite de ese cuerpo, puede que parejo a una limitación del lenguaje.
- JS Puede que utilice el gesto como un instrumento de medida, una herramienta. La fijación por ese gesto ya la tenía antes de empezar a trabajar con la oreja, el gesto de una mano entrando en algo sólido y vaciándolo desde dentro, con un movimiento rápido, rotatorio. Lo que hice fue, de una manera muy natural, buscar ese gesto en algún lugar, localizarlo en una forma y desde allí tirar del hilo. Puede que eso sea una forma de medir, de circunscribir. Al final, el cuerpo está ahí, en medio, y recurro a él para agrandar una imagen. En el caso de *Uno zurdo y uno diestro, y uno zurdo y uno diestro*, no son solo unas caderas bajando por una cuesta, es un todo que abraza. No soy yo quien está bajando esa cuesta, es la potencia que desata eso, las posibilidades que existen en ese juego.
- MN En *Lubricán* el gesto que describe esa fractura perceptiva es una mano agitándose.
- JS Es un gesto desordenado. Es casi como si una se estuviese borrando a sí misma: tengo el objeto, lo agarro con

¹ Marguerite Yourcenar, *Opus nigrum*, Alfaguara, Madrid, 1982.

la mano y lo agito. No es solamente ese objeto el que deja de ser visible por el movimiento, sino que también dejas de verte la mano y parte del brazo.

MN A menudo introduces elementos orgánicos en tus piezas, escenificas un conflicto que va más allá de las cualidades materiales, o de sus temporalidades.

JS Tiene que ver con el color. Es un color que entra en la exposición y viene ya hecho, hecho desde dentro. En *Uno zurdo y uno diestro, y uno zurdo y uno diestro*, estaba la pieza de las manzanas, con su amarillo desplazado en la rampa pintada, pero también había otra parte de la exposición en la que el trabajo con el color puede que no se apreciase a primera vista, en la zona de las cajas; ahí había muchos elementos que no eran de DM, pero sí estaban pintados del color de ese material, aunque no los entiendo tanto como objetos camuflados sino más bien extrañados. Siempre pienso el color como un elemento muy contenido que tiene que estar rodeado de cosas muy neutras para que estalle. Hay que darle ese lugar al color. Y ese lugar debe parecer muy ordenado para que el color sugiera desde dentro un cierto desorden. Es algo que tiene que ver con la pérdida de control, con una rotura.

MN Te sirves del color para interrogar aquello que vemos, y con esto también nuestras formas de percibir. ¿Cómo te aproximas a esa escisión entre la visión y la percepción?

JS Es casi como si las cosas tuviesen una cáscara. Lo dice Gambarotta en un poema: «la cáscara de esa cáscara»². También tiene que ver con la idea de presencia de la que habla Tiqqun. Ellos exponen que el sujeto moderno da su presencia por hecha, por garantizada. Que precisamente estamos viviendo una crisis de presencia porque esta se nos ha sustraído y no nos hemos dado cuenta. El caso es que nunca hemos pensado que tuviésemos que pelear por ella, nunca la hemos puesto en crisis. Tiene que ver con este pensamiento racionalista, que siempre ha entendido el mundo como algo exterior, objetivable, el cuerpo como un límite y la caja pensante, perfecta,

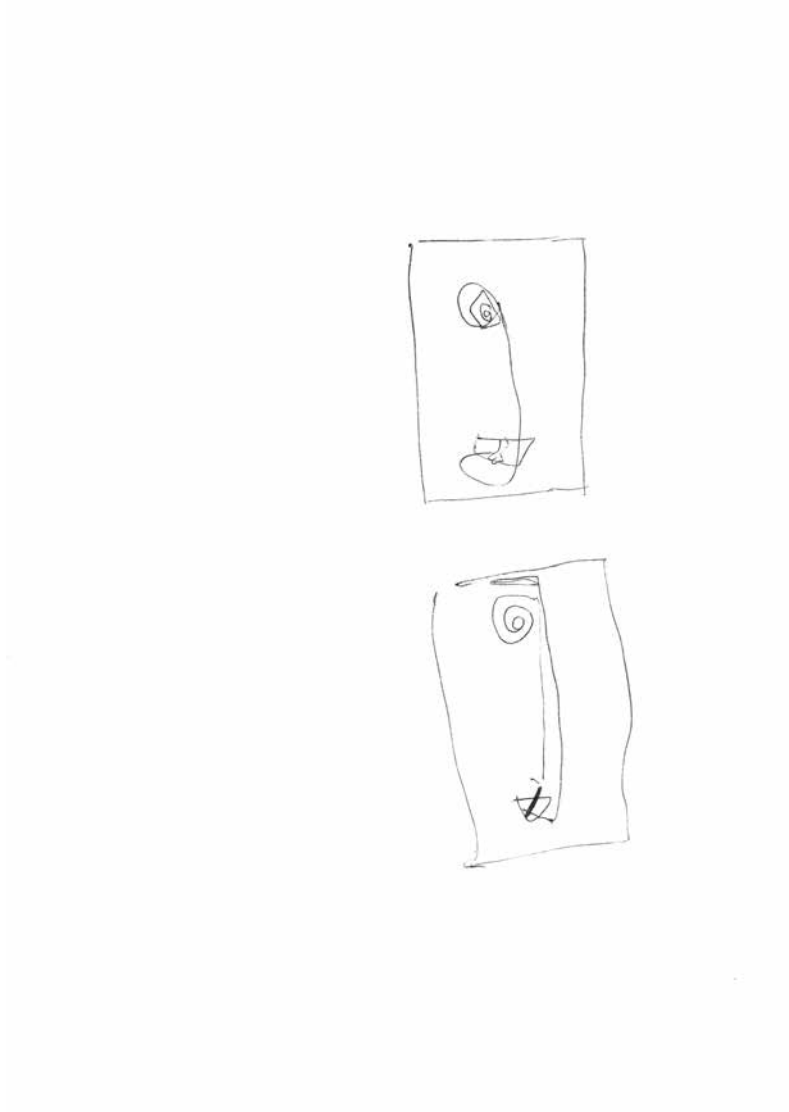
encerrada dentro de ese cuerpo. Dicen algo muy bonito sobre el lenguaje: cuando decimos «la rosa es roja», ese es no tiene nada de inocente. Porque la rosa no es roja, sino que parece roja³. No nos incluimos en la frase, no nos ponemos en duda. Decimos «la rosa es roja» y no nos mezclamos con ella. En otras culturas la presencia es algo que hay que ganarse, puedes perder tu presencia y desaparecer en el mundo. Y no hablo de identidad. La identidad tal vez sea el engaño, no es la identidad lo que está en juego, sino la presencia.

MN Si revisamos tu producción, es evidente la negociación constante entre lo bidimensional y lo tridimensional. Tus primeras obras eran dibujos, el dibujo ha seguido allí, pero la dimensión escultórica ha cobrado protagonismo. Pienso en los cartones *Figura. Frase*.

JS Puede que mis esculturas sean más planas que algunos de mis dibujos. Mi trabajo con el espacio empieza en el papel, como una extensión que tengo que marcar para hacer de eso un lugar. Pienso por ejemplo en los *Geológicos*, y en la línea horizontal, de suelo, por la que comenzaba cada uno de los papeles. O en el caso de *Cabeza (oreja)*. *Cadera. Pie*, trasladaba las formas al papel mediante cortes y desplazamientos. En el caso de los cartones de *Figura. Frase*, hacerlos fue casi un ejercicio gimnástico. Exigían una estructura previa, una estructura que aunque no se puede ver, está ahí, sujetando. Partía de las sensaciones que se cruzan cuando uno dice algo, ese elemento de emoción o de nervio cuando uno está hablando. Con estas piezas quería trasladar ese nerviosismo que afecta al habla, ese empezar a decir algo y luego soltarlo, dejarlo ir. Quería hacer una imagen que fuese como se habla. Lo que hacía era preparar una estrategia de antemano, un sistema de dos-tres gestos que pudiese encadenar muy rápido, como si se tratase de un deporte. En esas piezas lo vertical es la figura. Existe una relación de espejo con ellas. Eran piezas ejecutadas desde una concentración muy intensa y rápida, las hacía tan de cerca, que hasta que no terminaba y me alejaba, no las veía.

3

Gilles Deleuze y Tiqun, *Contribución a la guerra en curso*, Errata Naturae, Madrid, 2012.



Cabeza (oreja). Cadera. Pie (boceto | sketch)

2011

- MN Tanto el cartón como el DM son materiales funcionales, neutros, producidos a gran escala. Remiten a la idea de estructura, pero raramente a la piel, al ornamento. Has hecho un uso profuso de ambos.
- JS Es algo que surge a partir de la serie *Geológicos*. En parte por ese color tan yo-qué-sé, un color muy indefinido, «pobre marrón recatado, pisoteado por el rojo»⁴, dice Derek Jarman, que no significa nada —sin saber por qué, pienso en hueso—. El marrón es el color de lo material, de su mezcla, de lo mundano, es un *melange*, un lodillo. En esa serie usaba el color de forma tímida y consciente, quería que estallase y que estuviese a la vez muy localizado, para ello lo introducía muy de vez en cuando y entre paréntesis. El color del DM, del cartón, es ese sostén sin lenguaje añadido que rodea al color y lo hace concreto. Además, son materiales que me han permitido trabajar desde el plano, como una consecuencia bastante natural del trabajo en el papel, aunque en mi cabeza hay una fijación con el bulto, con trabajar de otra manera, más de dar forma que de construir.
- MN El lenguaje es uno de los ejes de rotación de tu trabajo. Te aproximas a él desde su materialidad.
- JS Los griegos tenían la misma palabra, *pharmakon*, para referirse al color, a la droga y a la escritura. Parece que existía un debate en torno a la palabra escrita, porque era como un doble que se venía a superponer a la realidad misma y acababa por sustituirla. El color también era engaño, seducción, duplicado falso, algo que había que apartar porque lo real asoma por detrás y la apariencia nos distrae de eso que es esencial, una desconfianza que de alguna forma sigue ahí. Sobre esta triada, pienso en el libro *Conocimiento por los abismos*, de Henri Michaux. Es un texto del que saqué notas que imprimí en papel verde y que he estado consultando estos meses de atrás. Me interesa como proceso de escritura. Michaux escribe el libro en diferentes estados de conciencia alterada y, mientras escribe, el hecho de tener el bolígrafo en la mano le impide irse del todo. Se convierte en su propio perseguidor.

⁴

Derek Jarman, *Chroma. A Book of Colour. June '93*, Vintage, Londres, 1995.

Hace muchas referencias a la mano que escribe, «más como un remolcador que como una mano»⁵, al lenguaje que se despliega delante de él, «en medio y detrás de esas palabras»⁶, o al darle la vuelta a la hoja de papel se detiene en la descripción de la sombra que proyecta esa hoja al caer. *A posteriori*, ya sobrio, escribe de nuevo sobre todo ello, lo interroga, poniendo en escena un lenguaje que continuamente se está armando y desarmando.

MN Un lenguaje que, citando a Luce Irigaray, se niega a ejercer un «dominio sobre las cosas, a apropiarse del mundo y de los otros», sino que se «abre hacia lo ilimitado», es decir, se abre hacia «la recepción de un devenir construido con el otro»⁷.

JS Vuelvo a «la rosa es roja», y a la hegemonía del *es*. Cuando decimos que «algo es algo» automáticamente nos estamos sustrayendo de la ecuación, estamos haciendo trampa. En cambio, cuando decimos «esa rosa parece roja» entonces sí te haces visible ahí en medio, formando parte del devenir de las cosas. Hay una presencia que no está circunscrita al contorno de uno, sino que se abre, se mezcla y vuelve. Describe un recorrido más circular. Tiqqun dice: tenemos que ser conscientes de aquello que *se nos hace* cuando hablamos. Dices «la rosa es roja», entonces vuelves a tus cosas, nada ha cambiado, pero la rosa no es roja, la rosa parece roja. Ahí está la duda, y eso es lo que me pasa con el color, que me hace dudar, me pone en duda. También esto tiene mucho que ver con que estoy muy en el ojo, y estar muy en el ojo tal vez sea estar en ese filo del lenguaje en el que uno ya es más exterior, estás más en lo exterior y te disuelves, te pierdes.

5
Henri Michaux, *Conocimiento por los abismos*, Sur, Buenos Aires, 1972.

6
Ibid.

7
Luce Irigaray, *En el principio era ella*, La llave, Barcelona, 2016.

- MN En *Lubricán* partes de una planificación meticulosa. Es un proyecto armado pacientemente y desde una «postura consciente», mental. Al mismo tiempo reclamas un espacio en el que se pueda producir una ruptura del sentido. Un tiempo que te permita perder el control de toda esa construcción previa. ¿Cómo funciona esa negociación entre esos dos estadios, físico y mental?
- JS Estoy hablando de una serie de cuestiones que tengo que poner en práctica, si no... son solo palabras, ideas, no es suficiente. Se tiene que romper el sentido, como tú dices. En la acción tiene que ocurrir algo que no esté en el plan, en la relación con esa materia, con esos objetos, con esas imágenes, pienso de nuevo en la mano remolcadora de Michaux, que «como mano era toda borrosa»⁸. En el hacer debo buscar ese algo que me deslocaliza, que deslocaliza todo el plan previo. A partir de un determinado momento las cosas empiezan a moverse por sí mismas, por ejemplo, una de las piezas de la exposición, un muro de cartón prensado, de materia que empuja, se ha movilizado en mi cabeza de manera que ha acabado aplastando una serie de elementos que había en medio, unos setos, y de los que ahora solo queda una fina línea verde; y aunque ha sido un proceso mental, ya es la pieza la que está haciéndose, moviéndose, un poco al margen de mí. Para mí es una necesidad de acabar esta exposición y estar en un lugar que yo no había previsto para desde allí continuar, eso es lo más emocionante de todo.
- MN El título de la exposición apunta hacia un espacio de incertidumbre. La noche se presenta como un momento de confusión en el que no sabemos si el lobo es perro o si el perro es en realidad lobo.
- JS Sí, ese es el significado del título, lubricán-loboperro. Una palabra compuesta que no se acaba de decidir por ninguno de los dos términos, eso me gustaba, me daba margen para trabajar. El momento temporal al que alude, también llamado entre-dos-luces es un momento de ambigüedad, de sí-es, no-es, de gato por liebre, ¿de día que acaba o de noche que empieza? He estado haciendo

⁸
Ibid.

muchas fotografías con el móvil, justo en ese momento; a veces fotografiaba dos veces la misma imagen con cinco minutos de diferencia entre una y otra. En ese lapso de tiempo la imagen empezaba a desintegrarse en puntos que se movían, que se mezclaban, a través de la pantalla del teléfono. Después llega la noche, que en Madrid es muy naranja, porque muchas zonas están iluminadas con lámparas de vapor de sodio de baja presión —qué bonito nombre, ¿verdad?— y la escala de la ciudad cambia, como de techo bajo, se hace más humana, y empieza la otra mitad; aquí me acuerdo de un verso de María Salgado: «hemos venido a hacernos material de lo que hacemos»⁹.

MN Al hablar de la exposición manejas a menudo referencias y autores que sienten una filiación por el mundo antiguo. Me pregunto a qué responde este interés y cómo reverberan estas lecturas en tu proceso de trabajo.

JS Puede que esto responda a una necesidad mía de historia, de cuento, de narración, pero no solo es una cuestión de contenido, también de forma, de cómo se cuentan esas historias. En el vínculo que podemos establecer desde el presente con todo aquello siento que hay una relación de doble, de tiempo entre congelado y desdoblado. Por otra parte, he estado leyendo a Lucrecio, que recoge a su vez los textos de Epicuro, pero los engalana con un estilo más apasionado. Es un personaje increíble, profundamente materialista y ateo, que trata de comprender el mundo con lo que tiene, de lo más pequeño a lo más grande, de «las semillas de las cosas»¹⁰ a la formación del rayo, o los movimientos de los astros, que lo quiere abarcar todo, pero desde una especie de observación de grado cero que va haciendo pensamiento y sensación, en un trayecto de ida y vuelta, en el que todo está relacionado y en movimiento. Ahora ciertas cosas que dice Lucrecio nos pueden parecer muy inocentes, pero a mí me atrae precisamente esa ingenuidad envalentonada,

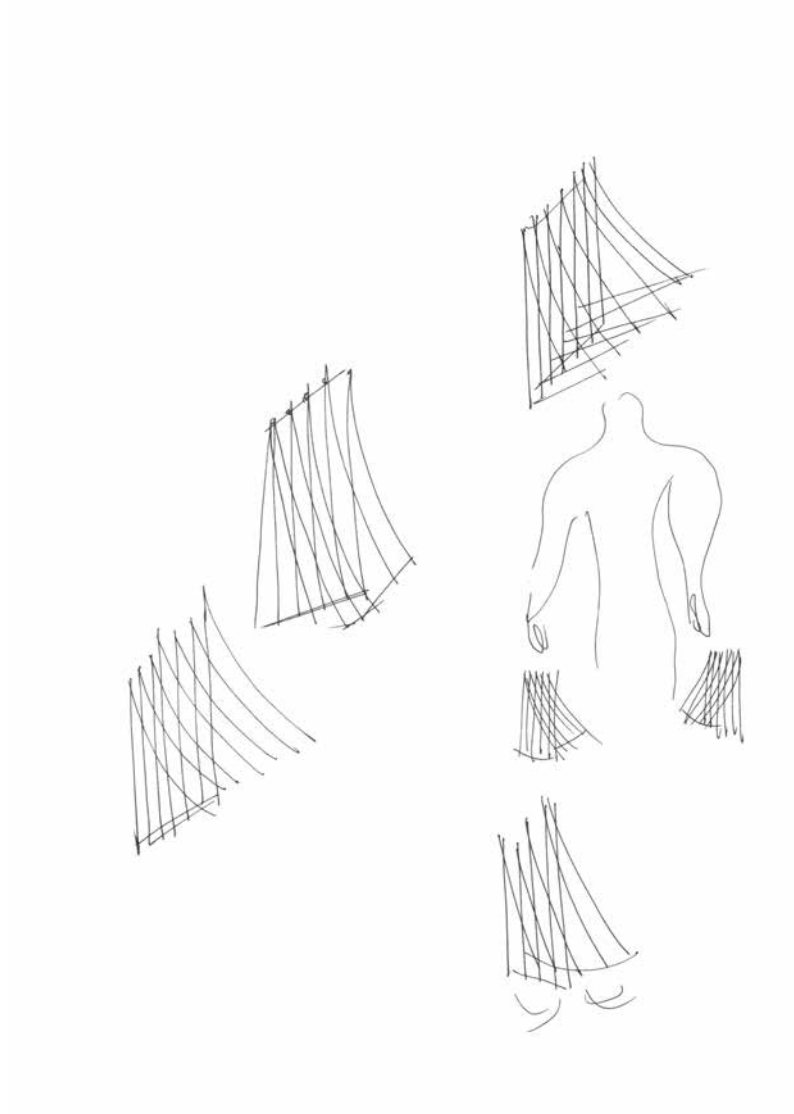
⁹ María Salgado, «Es un secreto», *Hacia un ruido. Frases para un film político*, Contrabando, Valencia, 2016.

¹⁰ Lucrecio, *La naturaleza de las cosas*, Alianza, Madrid, 2016.

esa fragilidad. Por ejemplo, entendía que las imágenes estaban alrededor, flotando, eran compuestos de átomos que se habían desprendido de los objetos, y que si nos golpeaban los ojos, producían la visión; si las recibía el espíritu, se hacían pensamiento, o si estábamos dormidos, los sueños.

MN En *Lubricán*, pero también en muchas de tus producciones anteriores, la ciudad, su orografía, tránsitos o incluso su vegetación funcionan como subtexto.

JS Hay algo en la idea de ciudad que no termino de comprender. Una sensación muy física de estar dentro de algo. Sales de casa y estás fuera, pero dentro. Lavapiés, por ejemplo, es muy envolvente, cuando me desplazo a otras zonas no me siento tan protegida, puede que sea por la altura de las casas, la hondonada, sus subidas y bajadas, o el cielo, que siempre se ve recortado, encajado entre los edificios. Todos los signos están allí sin que yo sepa muy bien qué significan o si significan algo. Tengo una relación con la ciudad a medio camino entre lo escultórico y la imagen. Este es el suelo, este es el cielo, estas son mi izquierda y mi derecha. Esta es la gente a mi alrededor, así se mueven; pero al mismo tiempo, cuando paseo voy buscando mis fijaciones, mis imágenes, esa vista que se abre así solo si me coloco en un lugar determinado, por ejemplo. *Lubricán* es muy exterior. Literalmente es que se te haga de noche fuera de casa, en la calle. Es eso: salir de casa cuando se está haciendo de noche y volver cuando empieza a clarear. Es una exposición que te pillaba fuera de casa.



Oreja. Vaciamiento (boceto | sketch)

2011

Shell Shade. A conversation in Madrid

Marc Navarro and Julia Spínola

MARC NAVARRO

In *Lubricán* [Gloaming] you address the idea of the path. It's something that appears for the first time in your practice and has to do with the dimensions of the project. I wonder whether this has forced you to work more narratively.

JULIA SPÍNOLA

Yes. The fact that it is a big exhibition, conceived as a kind of survey of my work over the last seven years, forced me to think of a structure that could sustain both the older works as well as my newer ones.

MN Why were these pieces so important in outlining this path or walkthrough?

JS They follow each other in time. The first was *Frase (objeto)*. *BOCA*, and then came *Figuras* and, finally, *Uno zurdo y uno diestro, y uno zurdo y uno diestro*. There is a line joining all three. When I was working on the first I finally began to expand into three-dimensional space; before that, I had mostly worked with drawing. In *Frase (objeto)*. *BOCA* I started to unfold material, almost like a nervous tic that you keep repeating. By the time I was working on *Figuras* I had the feeling that the material finally broke loose, and I wanted to get rid of boundaries; here, I was already questioning the limits of material, how far I was able to extend it.

MN One gets the impression that you conceived the exhibition from an optic close to dramaturgy, from a structure attuned to space but also to time.

JS It all started by thinking about the pieces I wanted to include, and what it meant to show them again in another present, in this exhibition. It seemed to me like a kind of estrangement, asking me to take these same pieces to a place that was not present, to show them, but not in the now. Rather it was like a this-is-now-but-I-don't-know-if-it's-here or maybe a this-is-here-but-I-don't-know-if-it's-now. Following this line of thought, the first newly produced piece I conceived is a replica of one of the modules from *Uno zurdo y uno diestro, y uno zurdo y uno diestro*, but with rounder corners instead of all those right angles, and I worked it like a block, not in planes, and using moulds from a clay replica, cast in resin and painted the

colour of MDF board. This module added to the original piece, subtly rounded, shifted the whole towards another place. This idea of roundness led me to images of late evening, when the light no longer casts shadows and hard edges are softened and blurred; this moment of twilight is what ultimately defined the tone of the exhibition.

MN Your work often dwells on the body and the way in which it is inserted in the everyday. You explore the perceptive quality of the immediate, but through an estranged body.

JS Many works start with a gesture I have in my head, a gesture which initially takes the form of an image, but which I can't explain other than through this gesture which is, if you like, an image in motion. It has to do with moving material from one form to another. For instance, in *Figuras*, this gesture is like photograms or abrupt cuts that are deployed at an intermittent rhythm, the frequency interrupted all the time, at a regular speed. In *Uno zurdo y uno diestro, y uno zurdo y uno diestro* the gesture was of two hands entering into a block and dividing it in two. Around the same time, I was making pieces that were joints or articulations; I was obsessed with bones, with how a joint like a knee or elbow operated structurally, with the points around which the body rotates. One thing led to another, and one day when walking downhill from my studio back home I started to dwell on the rhythm of the hip bones, and it seemed as if it could take over the whole street. This image gave rise to the wedge that cuts through the box: the wedge is the inclined street, and the closed plane in the form of a box is a highly schematic representation of the hips and the top of the legs. And so, in this round-about way, I arrived at the first image of the two hands entering the block and dividing it in two. In *Lubricán* there is, on one hand, the gesture of giving something a good shake and then letting it settle again, but not without first having gotten rid of some part of it, a thin layer, perhaps its very image. On the other hand, there was the image of material joined together, compressed as much as possible, completely taking over blocks of space, and then this same material relaxing, loosening, and coming back together again.

MN There is a self-imposed distance with regards this body. You don't arrive at it through expressiveness but from a mechanical approach.

JS In *The Abyss* Marguerite Yourcenar said: "he lifted his arm, and was astonished to find that the command was given, and received."¹ It's the surprise that the body actually responds. My work on the ear as form, in *Oreja. Vaciamiento*, dealt with the pure mechanics of centrifugal and centripetal movements, studying it in order to later apply the gesture and empty the forms on paper, from inside out. But it was also an emptiness that opened up to connect that part of the body with others, with the space beneath a hand suspended in the air of somebody walking, or even the form contained by a half-opened hand, which is similar to an ear.

MN But there is a limit to that body, perhaps not unlike the limitation of language.

JS Possibly I am using the gesture as an instrument for measurement, a tool. My fixation with this gesture goes back to before I started working with the ear, the gesture of a hand entering into something solid and emptying it from within, in a quick, rotatory motion. What I did was, in a natural way, to look for that gesture in a given place, locating it in a form and then following that thread. It could be a way of measuring, of circumscribing. In the end, the body is there, in the middle, and I use it to expand an image. In the case of *Uno zurdo y uno diestro, y uno zurdo y uno diestro*, it is not just hips walking downhill, it is an all-embracing whole. It is not myself who is walking down the street, it is all about the potential unleashed, the possibilities that exist in that play.

MN In *Lubricán* the gesture that describes this rupture in perception is a hand moving about.

JS It is a disordered gesture. It is almost as if one were erasing oneself: I have the object, I grab it in my hand and I

¹
Marguerite Yourcenar, *The Abyss*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1976, p. 173.

shake it. It is not only the object that is no longer visible because of the movement, besides that you also stop seeing the hand and part of the arm.

MN You often introduce organic elements in your pieces, staging a kind of conflict that goes beyond the qualities or temporalities of material.

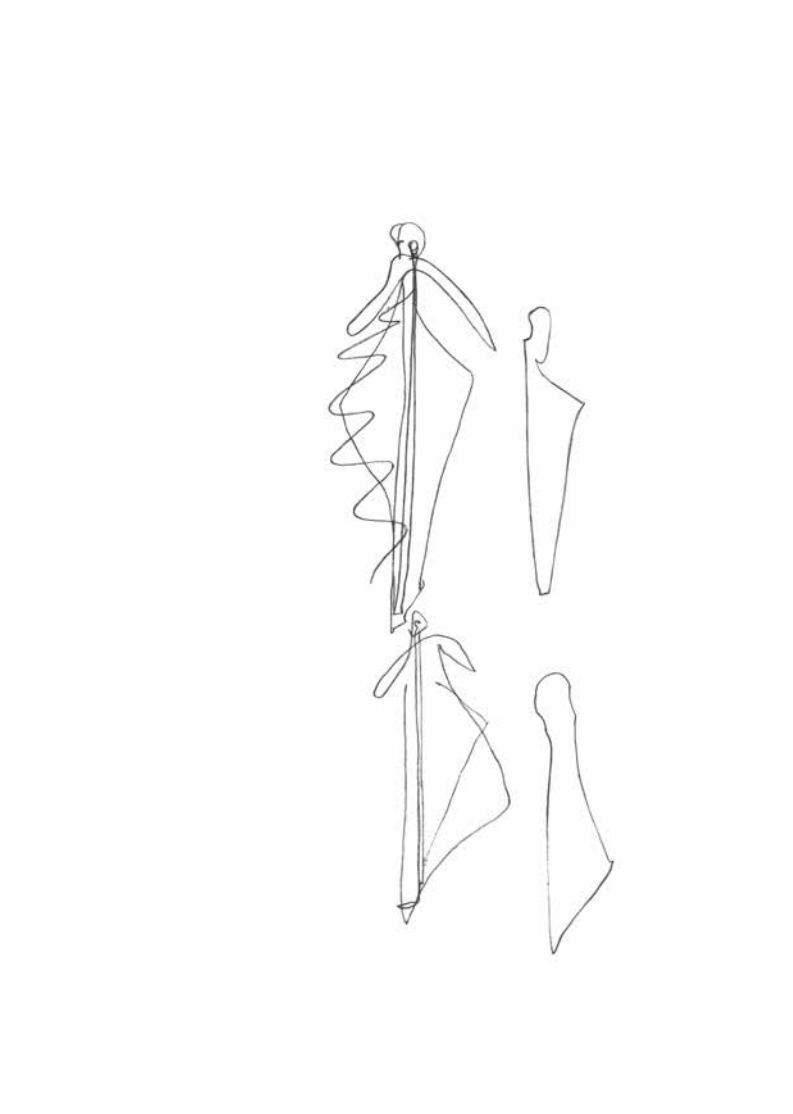
JS It has to do with colour. It is a colour that enters the exhibition and comes already made, from its inside. In *Uno zurdo y uno diestro, y uno zurdo y uno diestro*, there was the piece with the apples, with its yellow colour displaced to the painted ramp, but there was also another part of the exhibition in which the work with colour might not be discerned at first sight, in the area with the boxes; there were many elements that were not MDF board, but were painted the colour of MDF, though I see them more as estranged objects than as camouflaged objects. I always think of colour as a highly restrained element that must be surrounded by very neutral things for it to stand out. You have to give this place to colour. And this place should seem very ordered so that the colour arises from within a certain chaos. It is something that has to do with a loss of control, with breakage.

MN Do you use colour to question what we see, and also our way of seeing? How do you approach the split between vision and perception?

JS It is almost as if things had a shell. It's like what Gambarotta said in one of his poems: "the shell of that shell."² It also has to do with the idea of presence that Tiqqun spoke about. They argued that the modern subject takes its presence for granted, as guaranteed. And that we are going through a crisis of presence precisely because it has been taken from us without us even realising it. The thing is that we never thought that we would have to fight for it, we had never questioned it. It has to do with rationalist thinking, which always understood the world as exterior, objectifiable, the body as a limit, and the perfect thinking box enclosed inside that body. They said something very

2

Martín Gambarotta, *Punctum*, Mansalva/Vox, Buenos Aires, 2011.



Cabeza (oreja). Cadera. Pie (boceto | sketch)

2011

beautiful about language: when we say “the rose is red”, that *is* is by no means innocent. Because the rose is not red, rather it looks red.³ We do not include ourselves in the statement, we do not question ourselves. We say “the rose is red” and we do not mix ourselves with it. In other cultures, presence is something that has to be earned, and you can lose your presence and disappear in the world. And I am not talking about identity. Identity might well be a distraction; it is not identity that is in question, but presence.

MN When you look back over your output, you can clearly see the constant negotiation between the two- and the three-dimensional. Your first works were drawings, and drawing is still part of your practice even though it is increasingly more sculptural. I am thinking, for example, of the works on cardboards *Figura. Frase*.

JS My sculptures might actually be flatter than some of my drawings. My work with space starts with paper, like an extension that I have to mark out in order to make it a place. I am thinking for instance of *Geológicos*, and the horizontal line, the ground, with which I started each one of those works on paper. Or *Cabeza (oreja). Cadera. Pie*, which gave the paper forms by means of cutting and displacements. In the case of the cardboard in *Figura. Frase*, it was almost like a gymnastic exercise. They required a prior structure, a structure that is there, underneath the image, holding it together, even though you can't see that structure. I started out from the sensations that intermingle when something is said, from that element of emotion or nerves when you are talking. With these pieces I wanted to transfer this nervousness that affects speech, when you start to say something and then let it go. I wanted to make an image that would be like talking. I would prepare a strategy beforehand, a system of two-to-three gestures that would fit together very quickly, as if it were a sport. In these pieces the vertical is the figure. There is a mirror relationship with them. They were executed very quickly and with intense concentration. I was so close up when

3
Gilles Deleuze & Tiqun, *Contribución a la guerra en curso*, Errata Naturae, Madrid, 2012.

I did them that I didn't actually see them until I stopped and stood back.

MN Both cardboard and MDF board are mass-produced neutral, functional materials. They speak to the idea of structure, but rarely to skin or ornament. You use them a lot in your work.

JS It came about from the series *Geológicos*. Partly because of that colour which is so I-don't-know, so indefinable, "poor demure brown. Trampled by red,"⁴ as Derek Jarman said, which means nothing and yet, without knowing why, I am reminded of bones. Brown is the colour of material, of its mixture, of the mundane, it is a melange, a sludge. In this series I used colour consciously and circumspectly, I wanted it to explode and at the same time to be localised, which is why I introduced it very rarely and always within brackets. The colour of MDF board, of cardboard, is the support without added language that surrounds colour and makes it concrete. Furthermore, these are materials that have allowed me to work from the plane, as a fairly natural consequence of working on paper, though in my mind there is an obsession with volume, with working in another way, more a question of giving something form rather than constructing.

MN Language is one of the axes around which your practice revolves. You approach it from its materiality.

JS The Greeks used the same word *pharmakon* to refer to colour, drugs and writing. It seems as if there was an argument about the written word, because it was like a double that had arrived to superimpose itself on reality and ended up replacing it. Colour was another deception, seduction, a false duplicate, something that had to be pulled back because the real was just behind and the appearance distracted us from the essence, and this distrust somehow still lingers. On this triad, I am reminded of Henri Michaux's *Knowledge Through the Abyss*. I took notes from this text which I then printed on green paper and I have been consulting them over these last few months. I am interested in

⁴

Derek Jarman, *Chroma. A Book of Colour. June '93*, Vintage, London, 1995, p. 79.

it as a process of writing. Michaux wrote it in various states of altered consciousness and, as he wrote, the fact of having a pen in his hand stopped him from letting himself go altogether. He became his own pursuer. There are many references to the hand that writes, more like a rake than a hand,⁵ to language that unfolds before him, in the midst of and behind those words,⁶ or, when turning the page, he dwells on a description of the shadow cast by the page as he lets it fall. Afterwards, sober-minded, he wrote about it all again, questioning it, bringing into play a language that is continuously being armed and disarmed.

MN A language that, quoting Luce Irigaray, refuses to exercise “control over things, to appropriate the world and others”, but rather “opens towards the unlimited”, which is to say, towards “accepting a future built with the other.”⁷

JS I will return again to “the rose is red”, and to the hegemony of *is*. When we say that “something is something” we are automatically removing ourselves from the equation, we are cheating. On the other hand, when we say “this rose looks red”, then we are making ourselves visible there in the middle, becoming part of the becoming of things. There is a presence that is not circumscribed to one’s outline, but that opens up, mixes and returns. It describes a more circular route. Tiqqun says that we have to be aware of that which is done to us when we speak. You say “the rose is red”, then you return to your things and nothing has changed, yet the rose is not red, the rose looks red. Therein the doubt, and that’s what happens to me with colour; it makes me doubt, it questions me. This also has a lot to do with the fact that I am very much on the surface of the eye, and to be on the surface of the eye could well be like being on the edge of language where one is already more outside, more on the outside and you dissolve, you lose yourself.

5
Henri Michaux, *Conocimiento por los abismos*, Sur, Buenos Aires, 1972.

6
Ibid.

7
Luce Irigaray, *En el principio era ella*, La llave, Barcelona, 2016.

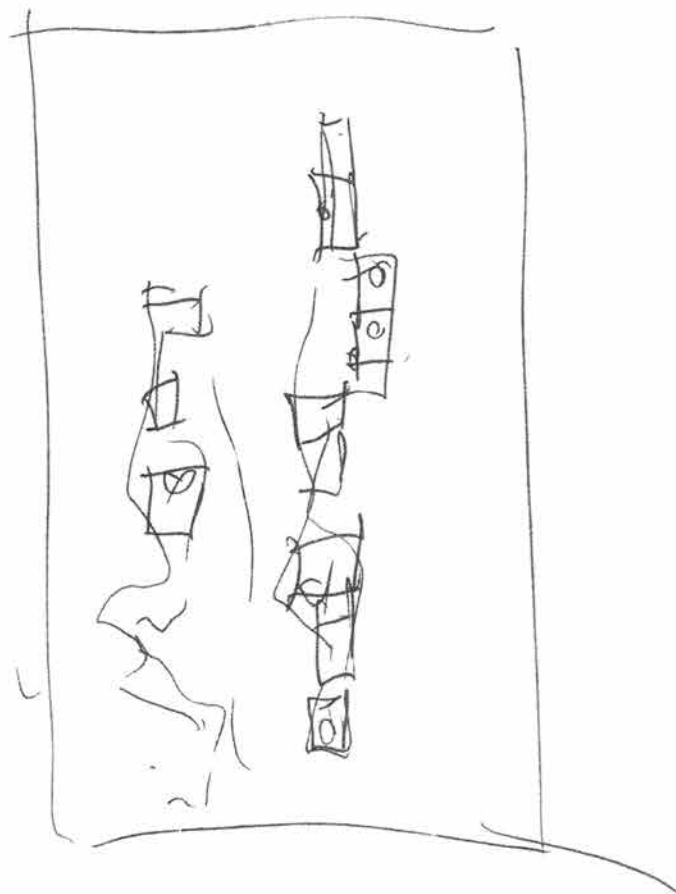


Figura. Frase (boceto | sketch)

2012

MN In *Lubricán* you start by planning thoroughly. The project is painstakingly planned and from a mental “conscious posture”. At once, you demand a space in which meaning can break down, and a time that allows you to lose control of all this prior construction. How do you negotiate between these two states, physical and mental?

JS I am talking about a series of questions I have to put into practice, otherwise they are just words, ideas, and that is not enough. The meaning has to be broken down, as you say. During the action something has to take place that is not in the plan, something in the relation with the material, with those objects, with those images, which reminds me again of Michaux’s raking hand, which, as a hand, was completely blurred.⁸ In the process of making I must look for that something that dislocates me, that dislocates the whole previous plan. At a certain moment, things start to move by their own accord, for instance, one of the pieces in the exhibition, a wall of pressed cardboard, of material that pushes, has mobilised itself in my head in such a way that it has ended up crushing a series of elements that were in the way, some hedges, and now all that is left of them is a fine green line; and although it was a mental process, it is now the piece that is making itself, moving itself, somehow removed from me. I need to finish this exhibition and to be in a place that I had not foreseen so that I can carry on from there, and for me that is the most exciting aspect of all.

MN The title of the exhibition suggests a place of uncertainty. When night begins to fall it is like a moment of confusion in which we don’t know whether the wolf is a dog or whether the dog is in fact a wolf.

JS Yes, that’s where the word “lubricán” comes from, from the Latin *lupus* and *canis*, wolf-dog. A conflated word that is neither one thing nor the other. I like that; it gave me room to work with. The time it refers to, gloaming or twilight, which is literally a compound of two-light, is also a moment of ambiguity, of it-is and it-isn’t, is it the day ending or the night beginning? I have been taking a lot of photos on my

⁸
Ibid.

mobile at this time of day; sometimes I take two photos of the same image, one five minutes after the other. In this lapse of time the image would have started to dissolve in certain points that were beginning to move, dazzled, on the screen of the mobile. Then night would fall, which is very orangish in Madrid, because a lot of areas are lit with low-pressure sodium-vapour lamps —it’s a fantastic name, don’t you think?— and the scale of the city changes, as if the ceiling were lowered, making it more human, and then the other half starts; I am reminded of some lines by María Salgado: “we have come to turn ourselves into the material of what we make.”⁹

MN Speaking of your exhibition, you often use references and authors who are somehow affiliated with the ancient world. I wonder where this interest comes from, and how these readings are echoed in your working process.

JS It could come from my need for history, for a story, a tale, narration, but it is not just a question of content, but also of form, of how these stories are told. In the link we can detect between the present and all that, I believe that there is a relationship with a double, of time somewhere between frozen and split in two. On the other hand, I have been reading Lucretius, who in turn wrote about the writings of Epicurus, but dressing them up in a more passionate style. He is an incredible character, profoundly materialist and atheist, who tried to understand the world through what it contained, from the smallest to the largest thing, from “the seeds of things”¹⁰ to phenomena like lightning, or the movement of stars, wishing to embrace everything, but from a kind of zero-degree observation that produces thoughts and sensation, in a back and forth process in which everything is interrelated and in motion. Now, some of things Lucretius wrote might strike us as very innocent, but I am attracted precisely by

⁹ María Salgado, “Es un secreto”, *Hacia un ruido. Frases para un film político*, Contrabando, Valencia, 2016.

¹⁰ Lucretius, *On the Nature of Things*, trans. by Martin Ferguson Smith, Hackett Publishing, Indianapolis, 2001.

this emboldened naivety, this fragility. For instance, he believed that images were floating all about us, that they were made of atoms that had been thrown off objects, and that if these impinge upon the eyes, they produce sight; and when these atoms enter the mind, they cause thought, if the body is awake, and dreams if the body is asleep.

MN In *Lubricán*, but also in many of your previous works, the city, its relief, its streets and even its vegetation operate like a kind of subtext.

JS There is something about the idea of the city that I never quite grasp. It's a very physical feeling of being inside something. You leave home and you are outside, but also inside. *Lavapiés*, for instance, is very enveloping, but when I go to other parts of Madrid I don't feel so protected. Maybe it has something to do with the height of the buildings, the fact that it is in a hollow, with all its steep streets, or maybe it's the sky, which you always see in fragments, between the buildings. All the signs are there though this doesn't imply that I know what they mean, or even if they mean anything at all. I have a relationship with the city that is half-way between sculpture and image. This is the ground, this is the sky, this is my left and this is my right. This is the people around me, this is how they move; but at the same time, when I am walking about I am always looking for my images, a view that opens up only if I place myself in a certain place. *Lubricán* is very exterior. Literally it is when night falls while you are out of home, in the street. That's it: leave home when night is about to fall and go back when day begins to break. It's an exhibition that catches you when you're out.



Oreja. Vaciamiento (boceto | sketch)

2011