

ANTONIO FERNÁNDEZ ALVIRA
ELEMENTOS PARA UN DISCURSO



ANTONIO FERNANDEZ PARA UN
ALVIRA ELEMENTOS
DISCURSO

El presente trabajo se enmarca en el contexto de la arquitectura contemporánea, donde la forma y el espacio se convierten en elementos fundamentales del discurso arquitectónico. A través de esta obra, se exploran las posibilidades de la arquitectura como un medio de expresión y comunicación.

El proyecto se desarrolla a lo largo de un eje central, donde se establecen relaciones espaciales y formales que definen el carácter del espacio. La arquitectura se presenta como un elemento que organiza el espacio y define el modo de habitarlo.

El objetivo principal de esta obra es explorar las posibilidades de la arquitectura como un medio de expresión y comunicación. A través de la creación de un espacio que organiza el modo de habitarlo, se busca establecer una relación entre la forma y el espacio.

El proyecto se desarrolla a lo largo de un eje central, donde se establecen relaciones espaciales y formales que definen el carácter del espacio. La arquitectura se presenta como un elemento que organiza el espacio y define el modo de habitarlo.

El objetivo principal de esta obra es explorar las posibilidades de la arquitectura como un medio de expresión y comunicación. A través de la creación de un espacio que organiza el modo de habitarlo, se busca establecer una relación entre la forma y el espacio.

Antonio Fernandez



Gobierno de Aragón
IAACC Pablo Serrano

Felipe Faci Lázaro
Consejero de Educación, Cultura y Deporte

Víctor Lucea Ayala
Director General de Cultura

Susana Spadoni Márquez
Directora honorífica del IAACC Pablo Serrano

Julio Ramón Sanz
Director del IAACC Pablo Serrano

ANTONIO FERNÁNDEZ ALVIRA ELEMENTOS PARA UN DISCURSO

IAACC Pablo Serrano

13 noviembre 2019

29 marzo 2020

EXPOSICIÓN

Organiza y produce
Gobierno de Aragón

Coordinación
IAACC Pablo Serrano

Comisariado
Antonio Fernández Alvira

Identidad gráfica
12 caracteres

Montaje
Enmarcaciones Robert

Seguros
AON. Gil y Carbajal

PUBLICACIÓN

Edición
Gobierno de Aragón

Textos
Carlos Delgado Mayordomo

Diseño gráfico
12caracteres

Fotografía de sobrecubierta
Gonzalo Bullón

Fotografías
José Garrido Lapeña

Imprime
Arpirelieve, s.a.

ISBN
978-84-8380-418-6

Depósito legal
Z 346-2020

**IAA
CC** PABLO
SERRANO
Instituto Aragonés
de Arte y Cultura
Contemporáneos



ÍNDICE

ELEMENTOS PARA UN DISCUSO	06
ELEMENTS FOR A DISCOURSE	70
UNA MATERIALIDAD EFÍMERA	08
AN EPHEMERAL MATERIALITY	72
TAXONOMÍA DEL CAPITEL	12
THE TAXONOMY OF CAPITAL	73
EL PEDESTAL DE LAS CERTEZAS	24
THE PEDESTAL OF CERTAINTIES	75
LA SOMBRA DE LO INVISIBLE	40
THE SHADOW OF THE INVISIBLE	76

Por Carlos Delgado Mayordomo

ELEMENTOS PARA UN DISCURSO

Carlos Delgado Mayordomo

El poder no está, pues, afuera del discurso. El poder no es la fuente ni el origen del discurso. El poder es algo que funciona a través del discurso, porque el discurso es, él mismo, un elemento en un dispositivo estratégico de relaciones de poder.

Michel Foucault

Los museos, que conservan y exhiben artefactos de otros tiempos, administran los sentidos de las narrativas históricas. El intento de reconstruir una memoria cultural coherente por medio de fragmentos ha exigido imaginar cómo fueron aquellas partes que no han llegado hasta nuestros días. Esta acción, que transmuta la especulación en verosimilitud, ha dado lugar a lo que Agustín Fernández Mallo denomina «ficción consensuada»¹: restos sólidos a los que cada generación —o cada ideología o corriente estética— añade hipótesis de continuidad para configurar una memoria lo más homogénea posible. En la exposición *Elementos para un discurso*, Antonio Fernández-Alvira reflexiona acerca de cómo determinados relatos se construyen, se legitiman y se universalizan al presentarse bajo el amparo del saber museológico. Los trabajos que integran esta muestra hablan, entre otros aspectos, de la necesidad de someter a crítica a toda pretensión de establecer una verdad esencial e irreductible. Y, también, apelan a la necesidad de que el discurso museológico sea sinónimo de una constante producción de fuerzas, sentidos e ideas, y no el recipiente de un conocimiento cerrado y de una contemplación alienada. Para ello, el artista ha desarrollado unos trabajos que, junto a su cuidada dimensión estética, buscan poner sobre la mesa interrogantes urgentes y necesarios: ¿qué herramientas son las que legitiman o excluyen distintos caminos de la heterogeneidad histórica? ¿Cómo gestionar los bienes culturales colectivos atendiendo a su intrínseca pluralidad? ¿Cómo activar la escucha, la recepción y el desarrollo de los relatos que han sido silenciados? En definitiva, ¿cómo se articulan las relaciones entre saber y poder en los espacios institucionales de conocimiento?

El nuevo trabajo de Fernández-Alvira, que integra su actual exposición en el IAACC Pablo Serrano, ha supuesto un importante giro formal dentro de su trayectoria. Si en sus propuestas anteriores exploró una construcción artesanal del trampantojo, elaborado de manera exquisita con el papel y el dibujo, su nueva etapa se caracteriza por una indagación escultórica a través de la cual reflexiona sobre los formatos expositivos, la colección y la catalogación científica. Sin embargo, tanto sus series anteriores como su actual propuesta se integran en un recorrido abonado por un sustrato común: la pregunta acerca de qué poder tiene la cultura en tanto que cultura².

Por ello, antes de entrar de lleno en el análisis de las obras que integran *Elementos para un discurso*, resulta pertinente establecer un posible punto de partida, que localizamos en la serie *Lo que parecía indestructible* (2014-2016). En ella, el autor nos revela la trastienda de unas construcciones que, si bien han sido llevadas a cabo con la técnica de la acuarela sobre papel, simulan erigirse como maderas, tablones o planchas de contrachapado. Un juego de engaños visuales donde el artista nos convoca a descubrir una realidad precaria, basada en la teatralidad y diseñada para ocultar los pliegues de una realidad no deseada. La arquitectura efímera del barroco, que en España desempeñó un papel social, artístico y político fundamental, alienta la poética de esta serie. Recordemos que las principales celebraciones de poder³ fueron durante el siglo XVII motivo para la erección de arcos de triunfo, altares, pabellones y arquitecturas desmontables que, con su carácter fastuoso, parecían rebatir la inexorable decadencia del Imperio. Un engaño a los ojos que Fernández-Alvira recupera para descubrirnos una dimensión artificiosa y destartalada, y que podemos vincular con un presente caracterizado por la crisis del espacio público y la estetización de una política reconfigurada según las reglas del espectáculo.

Las obras que integran la serie *El último resplandor* (2015 - 2016) mantienen esta misma imagen, si bien ahora encontramos los escombros procedentes del derribo de aquellas arquitecturas efímeras. El carácter epifánico —en el sentido de desvelar una idea— de la luz es la herramienta que transforma estos restos agónicos en unas *ruinas musealizadas* y que despiertan una irremediable

nostalgia, es decir, activan nuestro dolor ante lo irreversible del paso tiempo. Pero el desarrollo más importante de esta serie se localiza en aquellos *site specific* donde el autor impone una dimensión monumental: así ocurre en las obras elaboradas en 2016 para el centro de creación contemporánea *La Chapelle des Calvairiennes* (Mayenne, Francia) y, especialmente, para la galería de arte Espai Tactel (Valencia, España). En esta última, Fernández-Alvira llevó a cabo un arco de triunfo invertido, construido en su totalidad con acuarela sobre papel, pero dispuesto ante nuestra mirada como si fuese una enorme estructura de madera. Además, el artista utilizó el color gris para introducir un nuevo engaño visual: aquel que plantea el sistema de restauración denominado anastilosis⁴, una hipótesis reconstructiva *ad hoc* que otorga una entidad completa a un conjunto de restos.

La noción de monumento como representación conmemorativa que se arraiga en un lugar concreto es, literalmente, puesta *patas arriba*. La piedra ha sido sustituida por una madera que es, en realidad, papel pintado. Y el aspecto ruinoso, que otorga al monumento una temporalidad histórica e impoluta, resulta ser pura pantomima. Estamos, por tanto, ante un colosal *fake* que, por un lado, busca poner en cuestión la credibilidad de la mirada contemporánea —opulenta, devoradora y sobresaturada— y que, por otro, no tiene reparos en poner al descubierto su propia condición falsaria⁵. Esta dimensión escrutadora de aquello sobre lo que pensamos y sabemos de una cosa, así como de los cánones que utilizamos habitualmente para juzgarla, va a estar en la base del siguiente proyecto artístico de Fernández-Alvira, y que se agrupa, como ya hemos anticipado, bajo el título *Elementos para un discurso*.



Taxonomía del capitel

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, la arquitectura del nuevo clasicismo va a encontrar su principal referente en el contacto directo con los edificios de la Antigüedad, es decir, en el estudio *in situ* de la arquitectura greco-romana y en el clima cosmopolita que se vive en la Italia del *Grand Tour*. El método de conocimiento que el siglo XVIII internacionaliza entre los estudiosos de la Antigüedad es el viaje a las obras mismas, para medirlas y dibujarlas tanto en su estado de ruina como en la hipótesis gráfica de su restitución a un supuesto estado original. En 1761, el pintor inglés William Hogarth editó una estampa en la que criticaba esta manía por la Antigüedad, así como la obsesión de los eruditos por medir las variantes proporcionales y decorativas de los restos arqueológicos que las nuevas excavaciones estaban sacando a la luz, especialmente en relación a los órdenes de arquitectura, un sistema codificado durante el siglo XVI y cuya arbitrariedad habían puesto en evidencia los restos de la antigua ciudad de Paestum. El grabado tenía por título *Los cinco órdenes de pelucas que fueron llevados a la última coronación medidos arquitectónicamente*, y se configuraba como una hilarante parodia de las célebres láminas de la tratadística arquitectónica con los cinco órdenes, del toscano al compuesto.

El valor científico del arte, esencial en la configuración del espíritu cultural del siglo XVIII, tendrá un apoyo esencial en un pujante espíritu burgués que empieza a desarrollar un modo de pensamiento en términos de utilidad y razón. En este sentido se entiende la aparición en 1727 del término *Museographia*, el título de una obra cuyo autor, Gaspar F. Neickel, redactó en latín para asegurar su difusión en toda Europa: un tratado teórico en el que se ofrecen orientaciones sobre clasificación, ordenación y conservación de las colecciones. Pero será durante el siglo XIX, y a medida que la racionalización del conocimiento se difunda, cuando los museos comiencen a aplicar definitivamente las disciplinas científicas a sus colecciones. De este modo, «el conservatoire empezó por expurgar del museo las obras que no admitían un encasillamiento histórico y narrativo»⁶, y la obra de arte quedaba sellada como algo perteneciente a una historia racional y coherente del desarrollo cultural.

La imagen del conocimiento como un corpus jerárquico, organizado y, en consecuencia, excluyente, es interpelada por Fernán-

dez-Alvira en la instalación que abre el recorrido de *Elementos para un discurso*. Los espectadores accedemos a una estancia que nos envuelve, organizada con estanterías metálicas en cuyas baldas se distribuyen numerosos capiteles de orden corintio, de distintos colores y tamaños. ¿Dónde estamos? Todo parece indicar que dentro de una infraestructura de almacenamiento destinado a la custodia de los bienes culturales no expuestos de un hipotético museo arqueológico. Una mirada atenta nos permite descubrir que esos capiteles, en diferentes estados de conservación, están sometidos a un orden muy riguroso: por tamaño, los más pequeños se colocan en las baldas más altas, y los más grandes en las más próximas al suelo; por color, los blancos se ubican arriba, y los distintos niveles descienden al ritmo de una gama cromática que pasa del gris al negro. Asumimos entonces que estamos ante un orden tan estricto como inoperante, pues ninguna de estas jerarquías (tamaño y color) puede servir para estudiar de manera científica el sentido histórico del pasado.

Tal vez encontremos la solución a este *disparate* en el mueble que se ubica en mitad de la estancia. Abrimos sus cajones y encontramos un inventario de fichas catalográficas que nos explican el sentido de cada capitel: se referencia su material, su datación o su lugar de procedencia. Datos incoherentes, que no pasarían más mínimo control científico, pero que son enunciados desde la autoridad informativa del discurso museográfico. Estamos, de nuevo, ante una técnica del *fake* que se ubica en la raíz del propio hecho informativo, y lo hace precisamente dentro del museo, uno de los pocos lugares que aun entendemos como poseedor de unos datos verídicos, estables y permanentes.

Hoy la información nos llega por numerosos canales y procede de numerosas fuentes, y esta profusión provoca «un entumecimiento del sentido común que nos inhibe a menudo a la hora de interrogarnos sobre la validez de lo que nos es dicho»⁷. Este entumecimiento no es una cuestión baladí, pues implica una importante vía de acceso a la manipulación. En la instalación de Fernández-Alvira no solamente la información documental es falsa, sino también el propio objeto de estudio que genera dicha información: los capiteles han sido elaborados por el propio artista, que ha utilizado moldes de escayolas para llevar a cabo reproducciones de cemento, parafina y mortero.

El aspecto pétreo, fragmentado y ruinoso de estos capiteles es un disfraz elaborado con el ropaje estético de nuestra concepción de lo histórico, donde parece «como si la historia misma fuese una ruina, algo del pasado»⁸. No estamos, por tanto, ante fragmentos de antiguos monumentos, sino ante una falsa ruina normativamente construida. Pero, es importante subrayarlo, nuestro artista integra las claves de lectura necesarias⁹ para que el espectador pueda proceder al propio desvelamiento de la trampa, pues, como ha señalado Joan Fontcuberta, «un *fake* que no se descubre es un *fake* fallido»¹⁰.

Elementos para un discurso, 2018

Elements for a discourse, 2018

Estructura metálica, fichas técnicas, resina acrílica, resina de poliéster, fibra de vidrio, parafina, mortero, escayola, cemento y pigmentos

Metallic structure, technical data sheets, acrylic resin, polyester resin, fiberglass, paraffin, plaster, cement and pigments

250 x 420 x 510 cm

Pieza realizada con las Ayudas a la Producción Artística de la Comunidad de Madrid 2018

Piece made thanks to the Community of Madrid 2018 Artistic Production's grant



FICHA DE REGISTRO



Inventario: 2018 / 01 / 1

Clasificación genérica: Materiales petreos, arquitectura

Objeto / Documento: Capitel

Tipología / Estado : Corintio

Materia / soporte : Mármol

Técnica: esculpido

Dimensiones:
Altura: 6 cm
Diametro del Astrágalo (Base) : 3 cm
Diametro del Abaco : 7,5 cm

Descripción:

Capitel de orden corintio de pilastra de magnífica factura. Posiblemente el resultado de la interpretación directa de un modelo romano de mayor embergadura. Presenta tallados con decoración de hojas de acanto en dos niveles , ocho hojas en el inferior y seis en el superior, coronadas con caulículos y volutas en la horquilla. El dado central del ábaco se decora con simil de flor. Tanto su estructura como su decoración presentan similitudes con numerosos capiteles de pilastra de las mismas dimensiones conservados en este museo.Se desconoce la función para la que fueron elaborados.

Datación:
Posible periodo romano

Contexto cultural / estilo:
Cultura Romana

FICHA DE REGISTRO



Inventario: 2018 / 02 / 12

Clasificación genérica: Materiales petreos, arquitectura

Objeto / Documento: Capitel

Tipología / Estado : Corintio

Materia / soporte : Mármol

Técnica: esculpido

Dimensiones:
Altura: 12,5 cm
Diametro del Astrágalo (Base) : 10 cm
Diametro del Abaco : 18 cm

Descripción:

Fragmento de capitel inspirado en el orden corintio. Presenta dos volutas vegetales y un motivo floral en el centro de las caras que remite a las variedades liriformes y por tanto hacen pensar en la fuerte pervivencia clásica. Presenta volutas en las esquinas y ábaco moldurado.

Datación:
Posible periodo Renacentista

Contexto cultural / estilo:
Cultura Clásica

FICHA DE REGISTRO



Inventario: 2018 / 03 / 7

Clasificación genérica: Materiales petreos, arquitectura

Objeto / Documento: Capitel

Tipología / Estado : Corintio

Materia / soporte : Mármol

Técnica: esculpido

Dimensiones:
Altura: 12 cm
Diametro del Astrágalo (Base) : 12 cm
Diametro del Abaco : 20,5 cm

Descripción:

Fragmento de capitel inspirado en el orden corintio. Presenta una sola fila de hojas de acanto muy clásicas, volutas vegetales y un motivo floral en el centro de las caras que remite a las variedades liriformes y por tanto hacen pensar en la fuerte pervivencia clásica. Presenta volutas en las esquinas y ábaco moldurado.

Datación:
Posible periodo Renacentista

Contexto cultural / estilo:
Cultura Clásica

FICHA DE REGISTRO



Inventario: 2018 / 04 / 1

Clasificación genérica: Materiales petreos, arquitectura

Objeto / Documento: Capitel

Tipología / Estado : Corintio

Materia / soporte : Piedra

Técnica: esculpido

Dimensiones:
Altura: 16 cm
Diametro del Astrágalo (Base) : 16 cm
Diametro del Abaco : 29 cm

Descripción:

Este modelo de capitel corintio se corresponde con el prototipo clásico de este orden arquitectónico según se desprende de la disposición y tipología de sus elementos ornamentales. Presenta una sola fila de hojas de acanto muy clásicas, volutas y motivos vegetales en el centro de las caras que remite a las variedades liriformes y por tanto hacen pensar en la fuerte pervivencia clásica. Presenta volutas en las esquinas y ábaco moldurado. Presenta rotura en la parte inferior.

Datación:
Epoca tardorromana

Contexto cultural / estilo:
Cultura Romana

FICHA DE REGISTRO



Inventario: 2018 / 05 / 1

Clasificación genérica: Materiales petreos, arquitectura

Objeto / Documento: Capitel

Tipología / Estado : Corintio

Materia / soporte : marmol

Técnica: esculpido

Dimensiones:
Altura: 26 cm
Diametro del Astrágalo (Base) : 20,5 cm
Diametro del Abaco : 41 cm

Descripción:

Capitel derivado del orden compuesto, al que se adosan dos coronas de hojas derivadas del acanto clásico, pero con unas digitaciones muy finas y afiladas, cada hoja está formada por un tallo central con incisiones en la parte superior, desarrollándose a cada lado grupos de hojas de cuatro folios. Bajo cada dos hojas de acanto de la fila inferior, nace otro tallo que se abre paso para desarrollar en la parte superior otras ocho hojas con digitaciones similares a la zona inferior. La decoración se complementa con volutas afrontadas en las esquinas del ábaco, dividido en dos por un listel liso con un motivo tipo venera y una flor de siete pétalos en el centro. Presenta falta de la parte inferior del capitel y de algunos volúmenes en las hojas.

Datación:
Periodo Romano

Contexto cultural / estilo:
Cultura Romana







El pedestal de las certezas

Los museos, como la propia historia del arte, saben darnos la impresión de que albergan objetos captados y reconocidos bajo todas sus caras, «como de un pasado elucidado sin resto»¹¹. *Esta retórica de la certeza* implica la necesidad de abrir fisuras, empezar a pensar lo no pensado y poner el acento en aquellos lugares donde «la evidencia se vacía y se oscurece al estallar»¹². Así opera Fernández-Alvira en la segunda parte de la muestra y, para ello, retoma mecanismos de exhibición utilizados por la museología arqueológica y que otorgan una entidad rotunda al pasado; en concreto, recurre a las tipologías de *display* que actúan como infraestructuras de ordenación espacial y semántica, y donde los restos quedan estrechamente vinculados entre sí. Y, de nuevo, recurre al uso del *fake* como herramienta formal y conceptual: partes de carpintería sin valor histórico son reelaboradas técnicamente para otorgarles una pátina arqueológica.

Abandonamos, por tanto, el espacio del almacén y entramos en la sala de un hipotético museo arqueológico. Nos paramos ante una primera pieza: en ella, el artista ha tomado como punto de partida el fragmento de un viejo marco de madera. A partir de él realiza moldes, experimenta con las posibilidades de ejecución de distintos materiales —resinas, escayola o cemento—, y lo repite una y otra vez en diversas escalas. Así, travestido con una apariencia de material noble, el marco roto puede ahora asumir lecturas arqueológicas: cornisas, basamentos, zócalos y estelas que parecen haber formado parte de un antiguo conjunto arquitectónico. Esta entidad histórica la otorga el propio dispositivo museal, geométrico y pintado de gris neutro, que genera la relacionalidad instalativa de los distintos objetos en el espacio. Las ruinas llevan consigo la imagen de la destrucción, mientras que la sintaxis de presentación propia del museo plantea una hipótesis que permite una distribución racional.

Nuestro recorrido nos aproxima ahora a otra obra donde el dispositivo museográfico asume la dimensión y la funcionalidad de un pedestal. El artista retoma la lógica del monumento, que se levanta erecto del suelo ocupando un volumen definido por su perímetro; estamos, por tanto, ante una disposición que determinó buena parte de la historia de la escultura anterior al desarrollo de la modernidad. *El dispositivo pedestal* funciona como un elemen-

to legitimador que, desde la Antigüedad, se ha constituido como «un altar sobre el que se glosan las hazañas de los héroes o se recuerdan los hechos que originaron su elevación»¹³. Un volumen sólido y macizo, capaz de sobrevivir al paso del tiempo, y sobre el que Fernández Alvira dispone una hilera horizontal de restos pétreos, vinculados tanto por su forma como por la continuidad que generan las líneas de las molduras.

Fernández Alvira ha construido una obra que se estructura por la lógica de la unidad geométrica. Estamos, en puridad, ante una propuesta que articula la materia, la estructura y el espacio bajo parámetros propios de la poética minimalista. El orden cromático de los módulos armoniza, nuevamente, una escala de color del blanco al negro. La banalidad del objeto tomado como referencia (el fragmento de una puerta) enlaza con la herencia del *readymade*, y sigue una senda que nos lleva hasta los moldes de intersticios que Bruce Nauman elaborara a mediados de los años sesenta, tales como *Molde del espacio bajo mi silla* (1965-1968). Estamos, por tanto, ante una exquisita revisión de diversos lugares que jalonaron el desmoronamiento de la lógica de la escultura tradicional; sin embargo, toda esta retórica claudica ante la imponente presencia del pedestal. Una sencilla forma geométrica que genera un fuerte consenso totalizador: eleva, legitima y convierte en documento histórico aquello que dispone sobre ella. Desaparece, al menos en una primera mirada, el afloramiento de otras posibilidades interpretativas. Tal es la fuerza discursiva del pedestal. Tal es la fuerza permanente del monumento, «una forma que emerge del espacio sustrato común no sólo para recordar sino para generar tiempo histórico»¹⁴.



Elementos para un discurso, 2019

Elements for a discourse, 2019

Estructura de madera, estructura de metal, resina acrílica, resina de poliéster, parafina, escayola y pigmentos.

Wooden structure, metallic structure, acrylic resin, polyester resin, paraffin, plaster and pigments

147 x 140 x 196 cm





Elementos para un discurso, 2019

Elements for a discourse, 2019

Estructura de madera, escayola
y pigmentos

wooden structure, plaster and pigments

158 x 63 x 90 cm





Elementos para un discurso, 2019

Elements for a discourse, 2019

Estructura de madera y resina acrílica

Wooden structure and acrylic resin

120 x 250 x 70 cm

Elementos para un discurso, 2019

Elements for a discourse, 2019

Resina de poliéster con carga de arena, resina acrílica, escayola exaduro y pigmentos

Polyester resin, acrylic resin, plaster and pigments

60 x 6 x 5 cm



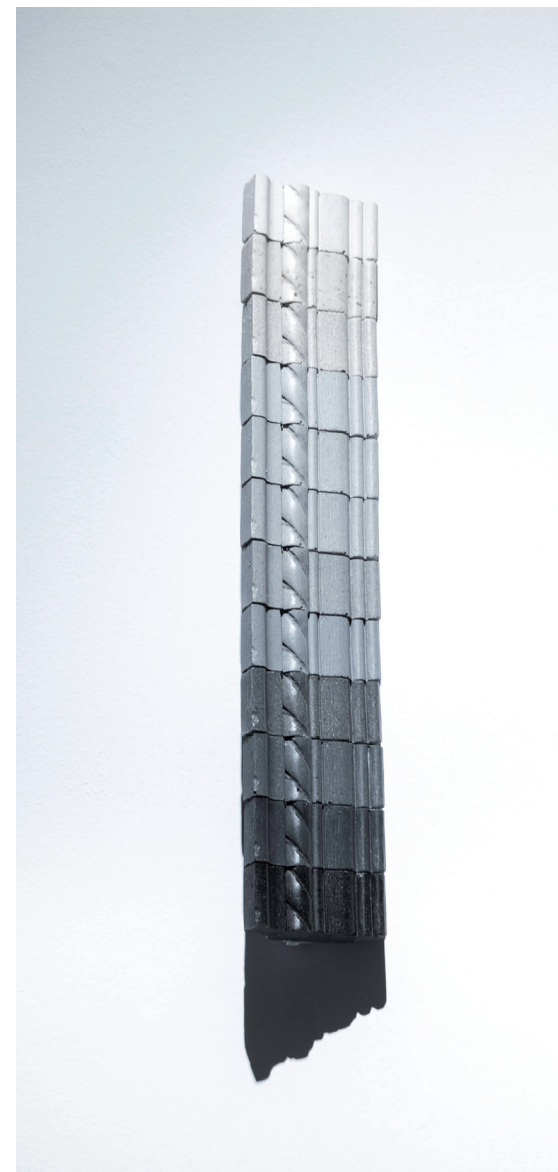
Elementos para un discurso, 2019

Elements for a discourse, 2019

Resina de poliéster con carga de arena y pigmentos

Polyester resin and pigments

58 x 10 x 6 cm





La sombra de lo invisible

En la leyenda del origen del dibujo según la relata Plinio el Viejo, la hija del alfarero Butades de Sición encierra dentro de unas líneas la sombra proyectada por el rostro del amante que va a ausentarse. Lo que el dibujo restituye para su mirada es, en realidad, la ausencia del modelo o, dicho de otro modo, su invisibilidad. El tercer grupo de trabajos que integran *Elementos para un discurso* parecen convocar ese instante liminar, trazado con pequeñas estructuras metálicas que se despliegan en el espacio y aferran sus bordes a la pared, donde además proyectan su sombra. De nuevo, Fernández-Alvira ha utilizado diversos materiales de desecho para transformarlos en objetos disfrazados de restos arqueológicos. Cada estructura metálica acoge uno de estos fragmentos: un resto sólido de una supuesta memoria cultural cuya hipótesis de continuidad vendría descrita por el recorrido de la varilla. Estamos, nuevamente, ante un *display* expositivo que transforma el residuo en objeto de saber y, también, en detalle que se fetichiza, se exhibe y se deja identificar. Pero la cuestión fundamental es desde qué autoridad se ejerce la disposición de lo que se exhibe; quién tiene derecho a hablar sobre tal objeto y del lugar central que adopta; qué relatos invisibles, o invisibilizados, han quedado en la sombra; qué registros fósiles no se adaptan a estos dispositivos cerrados; qué queda, en definitiva, fuera del discurso legitimador del museo.

Desde los años noventa, la museología crítica ha expresado la necesidad de que las obras conservadas en los museos sean «escrutadas desde nociones de lucha, conflicto, controversia y reciban un tratamiento interpretativo polivocal»¹⁵. Esto implica erosionar, desestabilizar y dismantlar el canon hegemónico, y también convertir la institución del arte en un lugar donde se dude y se discutan no sólo las formas de representación, sino también lo que se presenta. En sus últimos trabajos, Fernández-Alvira busca establecer preguntas acerca de una cultura museal que nos ofrece férreamente establecidas las coordenadas respecto del objeto de conocimiento; que, además, criba y jerarquiza qué es aquello que debemos saber y cómo podemos acceder a ello; pero el trabajo del artista también interpela a esa mirada pasiva, propia de nuestra contemporaneidad, que ha suspendido su capacidad crítica a la hora de discernir lo que es verdad o no.

Esta posición de criticidad, que sustenta con lucidez el recorrido conceptual de la exposición, no eclipsa la exquisita sensibilidad es-

cultórica que Fernández-Alvira demuestra en sus trabajos. En este sentido, el punto álgido de su investigación formal se encuentra en el grupo de obras que cierran el recorrido de *Elementos para un discurso*. Ahora, las estructuras metálicas siguen funcionando como *display*, pero se han desprendido el paramento vertical; además, su recorrido en el aire se ha complejizado a través de quiebros y giros, también se ha radicalizado la función expresiva del vacío y, finalmente, su tamaño y disposición hace necesario experimentarlas —es decir, recorrerlas y pensarlas— temporalmente en el espacio. Por tanto, no se trata de una mera ampliación de escala con respecto al conjunto anterior: lo que hace Fernández-Alvira es afinar la escultura, desarrollarla, recuperar y desplegar todas sus posibilidades expresivas. En estas últimas piezas, el artista atiende a lo implícito, trabaja las latencias, despliega lo replegado y, como ha señalado Óscar Alonso Molina, establece una revisión de la memoria más aérea e ingravida de la propia historia de la disciplina escultórica: «Del proyecto de Picasso para el monumento a Apollinaire, hasta los dibujos en el espacio de Julio González, la mítica *Flor en peligro* (1932) de Giacometti, o los objetos más descarnados y delgados de Moholy Nagy están allí susurrando»¹⁶.

El artista asume de la tradición moderna la idea de que *la verdad de la línea es el movimiento*¹⁷. Pero, en esta verdad, incorpora también su reverso: la sombra que actúa como contrapartida del cuerpo ideal —perfecto, simétrico, completo— del canon occidental. Es precisamente en la sombra donde, según Georges Bataille, localizamos la proyección de lo extraño, lo que está fuera de la norma, lo monstruoso, la radical alteridad que ha sido silenciada. El artista ilumina, con intención y sutileza, ese cuerpo metálico edificado sobre la elipsis. De este modo, emergen en el espacio unas sombras que actúan como excedente, como ese *resto intolerable*¹⁸ que no ha sido enunciado. Estamos, en definitiva, ante un momento de innegable madurez en la producción de Fernández-Alvira: por un lado, su discurso se involucra en cuestionar el carácter legitimador que el discurso del museo tiene en el fortalecimiento de determinadas estructuras culturales; por otro, ha puesto en marcha un importante giro formal a su producción, que retoma muchos de sus hallazgos anteriores; pero, sobre todo, sus últimos trabajos activan nuevos caminos, complejos y arriesgados, que le sitúan como uno de los artistas más brillantes y prometedores de su generación.

Elementos para un discurso, 2019

Elements for a discourse, 2019

Estructura de metal, resina de poliéster
con carga de arena y pigmentos

Metallic structure, polyester resin
and pigments

12 x 50 x 15 cm



Elementos para un discurso, 2019

Elements for a discourse, 2019

Estructura de metal, resina de
poliéster con carga de arena
y pigmentos

Metallic structure, polyester resin
and pigments

100 x 18 x 33 cm



Elementos para un discurso, 2019

Elements for a discourse, 2019

Estructura de metal, resina de
poliéster con carga de arena y
pigmentos

Metallic structure, polyester resin
and pigments

60 x 60 x 10 cm





Elementos para un discurso, 2019

Elements for a discourse, 2019

Estructura de metal, resina de poliéster con carga de arena y pigmentos

Metallic structure, polyester resin and pigments

80 x 22 x 15 cm

Elementos para un discurso, 2019

Elements for a discourse, 2019

Estructura de metal, resina de
poliéster con carga de arena
y pigmentos

Metallic structure, polyester resin
and pigments

50 x 50 x 15 cm





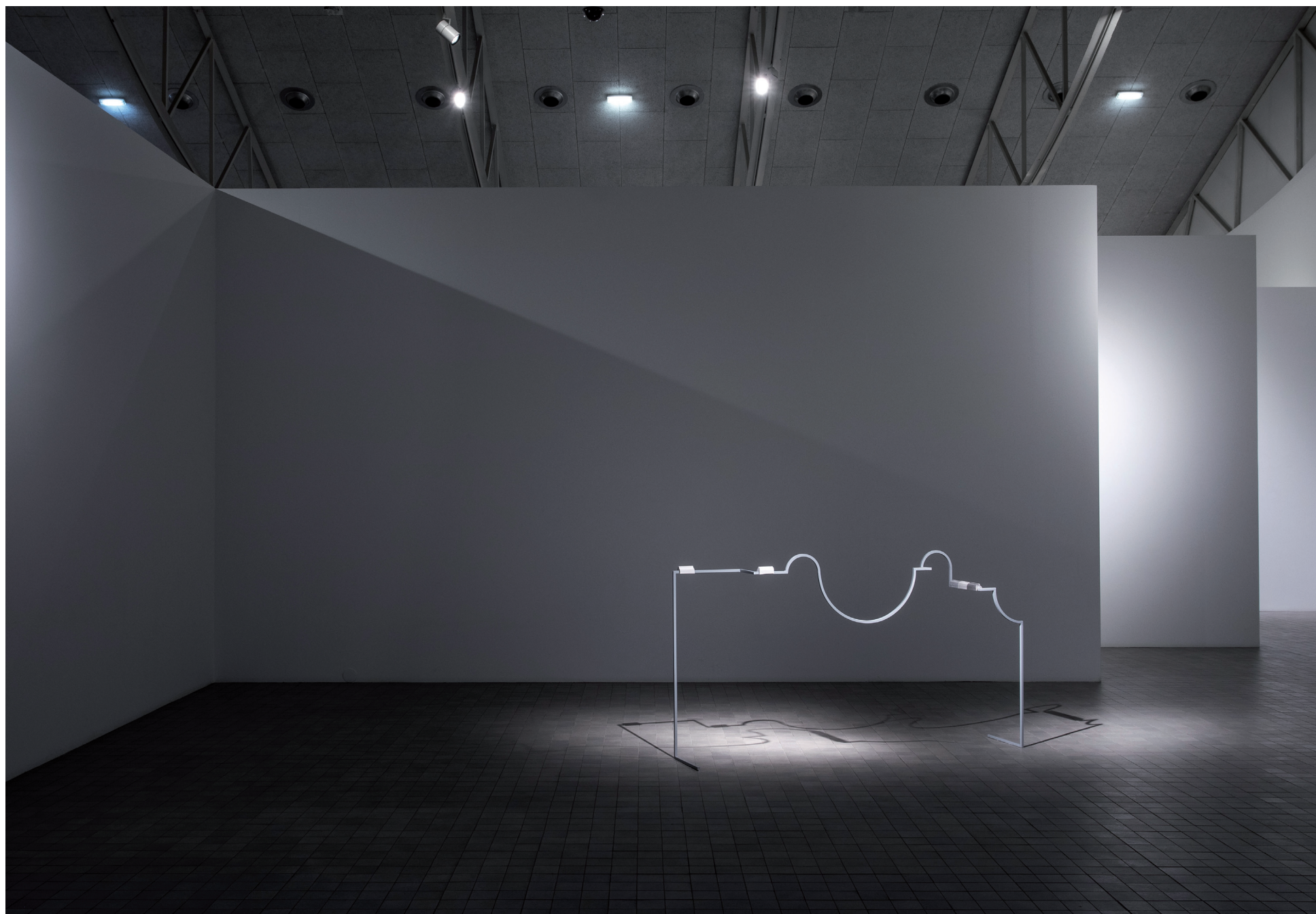
Elementos para un discurso, 2019

Elements for a discourse, 2019

Estructura de metal, resina de
poliéster con carga de arena,
resina acrílica y pigmentos

Metallic structure, polyester resin,
acrylic resin and pigments

200 x 40 x 110 cm





Elementos para un discurso, 2019

Elements for a discourse, 2019

Estructura de metal, resina de
poliéster con carga de arena, resina
acrílica y pigmentos

Metallic structure, polyester resin and
pigments

70 x 45 x 15 cm





Elementos para un discurso, 2019

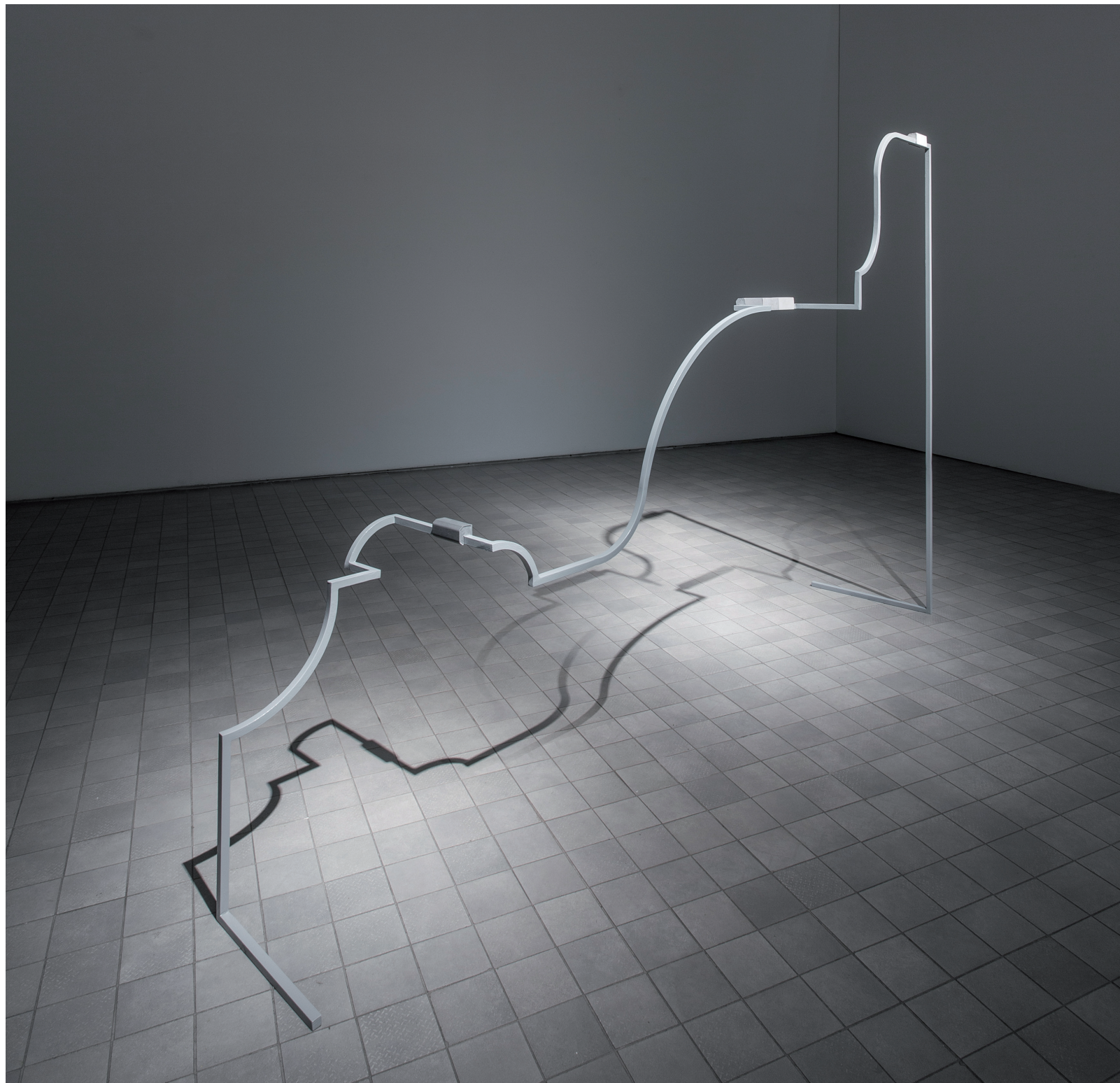
Elements for a discourse, 2019

Estructura de metal, resina de poliéster con carga de arena, resina acrílica y pigmentos

Metallic structure, polyester resin, acrylic resin and pigments

150 x 40 x 170 cm





Elementos para un discurso, 2019

Elements for a discourse, 2019

Estructura de metal, resina de poliéster con carga de arena, resina acrílica y pigmentos

Metallic structure, polyester resin, acrylic resin and pigments

200 x 40 x 160 cm





ELEMENTS FOR A DISCOURSE

Carlos Delgado Mayordomo

"Power is not, therefore outside of discourse. Power is neither the source nor the origin of discourse. Power is something that functions through discourse, because discourse is, in itself, an element of a strategic device in the relationships of power"

Michel Foucault

71

Museums, which conserve and exhibit artefacts from other times administer the meaning of historical narratives. The attempt to reconstruct a coherent cultural memory through the use of fragments requires those parts which have not survived to our times to be imagined. This action, which transforms speculation into likelihood gave rise to what Agustín Fernández-Mallo terms "consensual fiction"¹: solid remains which every generation- or every ideology or aesthetic current- adds continuity hypothesis to configure a memory as homogeneous as possible. With the exhibition "Elementos para un Discurso" [Elements for a Discourse] the artist Antonio Fernández-Alvira reflects on how certain narratives become legitimised and universal when presented under the shield of museum science. The works that make up this exhibition speak of, among other aspects, the need to scrutinise any claim to reach an essential and irreducible truth. In addition, they speak of the necessity that museological discourse should be synonymous with a constant production of influences, meanings and ideas, and not the recipient of closed knowledge and alienated contemplation.

To achieve this, Fernández-Alvira creates pieces that beyond their honed aesthetic element inspire urgent questions: how do we manage collective cultural memory while respecting its intrinsic plurality? How can we activate the hearing, acceptance and development of the silenced stories? In short, how can we articulate the relationship between power and knowledge in cultural institutional spaces?

An ephemeral materiality

Fernández-Alvira's new work which comprises his current exhibition in the IAACC Pablo Serrano (Zaragoza) represents an important formal shift in his trajectory. If in his previous propositions he explored artisanal construction of the *trompe-l'œil*, exquisitely elaborated with paper and drawings, the new phase of his work is characterised by a sculptural inquiry through which he reflects upon the formats of exhibitions, collection and scientific cataloguing. However, both his previous series and his current proposition constitute a journey underwritten by a common subtext: the question of how much power culture has by virtue of being culture².

Before entering into a full analysis of the works that make up *Elementos para un discurso* [Elements for a discourse], it is pertinent to establish a possible starting point which can be found in the series *Lo que parecía indestructible* (2014-2016) [What Appeared Indestructible (2014-2016)]. Here, the author uncovers behind the scenes of constructions which, while realised with a technique of watercolour on paper, establish themselves as simulated planks, plywood and wood; a game of visual trickery in which the artist invites us to discover a precarious reality based on theatricality, designed to hide the wrinkles of an undesired reality. The ephemeral architecture of the baroque, in which Spain played a fundamental social artistic and political role, inspires the poetry of this series. Let's remember that the leading celebrations of power³ came to be during the 17th century and were motive for the erection of arches of triumph, altars, pavilions and demountable constructions which, with their lavish character, seem to refute the inexorable decline of the Empire. A deception to the eye that Fernández-Alvira recovers to show us an artificial and dilapidated dimension, which we can link to a present characterised by the crisis in public space, and the aestheticization of policy reconfigured according to the rules of entertainment.

The works which comprise the series *El último resplandor* (2015-2016) [The last shining (2015-2016)] retain this same imagery, although here we find the *rubble* produced by the destruction of those ephemeral architectures.

The epiphanic nature of light- in the sense of revealing an idea- is the tool that transforms these dying remnants into "museumised ruins" which awaken an incurable nostalgia, that is to say they activate our pain in the face of the irreversibility of time passing. But the most important development of this series is found in the site-specific works where the author imposes a monumental dimension which is the case for the works created in 2016 for the Centre of Contemporary Creation *La Chapelle des Calveriennes* (Mayenne, France) and in particular for the art gallery Espai Tactel (Valencia, Spain). In the latter, Fernández-Alvira created an inverted Arch of Triumph, realised in its entirety using watercolours on paper, but presented before our very eyes as an enormous wooden structure. Moreover, the artist uses the colour grey

to present a new visual deceit, which introduces the system of restoration termed "anastylosis"⁴, an ad hoc reconstructive hypothesis which defines a set of remains as a complete entity.

The notion of a monument as a memorial representation that is rooted in a specific place is literally turned upside down. Stone has been substituted for wood which is, in reality, painted paper. And the ruinous appearance, which lends the monument a historical and unblemished temporality, turns out to be pure pantomime. We have before us, therefore, a colossal fake which on one hand seeks to put into question the contemporary view- opulent, devouring, oversaturated- and that, on the other hand has no qualms about exposing its own false condition⁵.

This scrutinizing dimension of what we think and know about something, as well as the canons we usually use to judge it, is the basis for Fernández-Alvira's next artistic project, which is collected under the heading Elements for a Discourse.

The taxonomy of capital

During the second half of the 18th Century the architecture of new classicism finds its principal reference in the buildings of antiquity, in other words in Greco-Roman architecture *in situ* and in the cosmopolitan climate of the Italy of the Grand Tour. The way to become familiar with antiquity among students of the discipline that became international in the 18th Century was to travel to the actual sites, to measure them and draw them, both in their state of ruin and in the hypothetical graphical restoration to a supposed original state. In 1761, the English painter William Hogarth published a print in which he criticized this zeal for Antiquity, as well as the obsession of scholars to measure the proportional and decorative variants of the archaeological remains that the new excavations were bringing to light, especially in relation to the orders of architecture, a system coded during the sixteenth century, whose arbitrary nature had revealed the remains of the ancient city of Paestum. The engraving was entitled *The Five Orders of Periwigs as they were Worn at the Late Coronation Measured Architectonically* and was a hilarious parody of the famous sheets of architectural treatment with the five orders, from Tuscan to Compound. The scientific value of art, an essential part of the cultural spirit of the eighteenth century, will receive essential support in a thriving bourgeois spirit that begins to develop ways of thinking in terms of utility and reason. In this context the appearance in 1727 of the term *Museography*, is understandable. It forms the title of a work written by Gaspar F. Neickel, published in Latin to ensure its diffusion across the whole of Europe, which was a technical treatise in which directions for the classification, ordering and conservation of collections was offered. In this manner "the conservatoire began to purge the museum of works which did not have fit historically or narratively"⁶ and the artwork was sealed as something belonging to rational and coherent cultural development.

The image of knowledge as an organised hierarchical corpus, that is consequently exclusive, is interpellated by Fernández-Alvira in the installation that opens “Elementos para un Discurso” [Elements for a Discourse]. As viewers we enter into a space that envelopes us with organized metal shelves across which numerous Corinthian capitals, of different shapes and sizes, are distributed. Where are we? Everything would seem to suggest that we are inside a storage facility for the housing of cultural artefacts that are not on display in a hypothetical archaeological museum. On close inspection we discover that the capitals, in different states of conservation, have been placed strictly in order: by size- the smallest are on the highest shelves and the biggest are closest to the floor- and by colour- the white ones are high up, and the different levels descend with the rhythm of a chronological range which passes through grey to black. We gather then that we are observing a classification which is as strict as it is pointless, since neither hierarchy (size or colour) is any use to scientifically study the historical meaning of the past.

Maybe we will find the solution to this absurdity in the cabinet in the middle of the space. As we open the drawers we find an inventory of catalogued files which explain the meaning of each capital: their material, date or place of origin is referenced. These are incoherent facts, which would not pass a minimum of scientific scrutiny, but they are enunciated under the informative authority of museological discourse. We have before us once again a technique of the fake which is rooted in the very act of informing, precisely within the museum, one of the few remaining places which we understand as the possessor of true, stable and permanent facts.

Nowadays information reaches us via numerous channels and comes from numerous sources, and this profusion provokes “a numbing of common sense that often inhibits us when questioning the validity of what is said to us”⁷. This numbing is not a trivial matter, for it represents an important access route to manipulation.

In Fernández-Alvira’s installation not only is the documented information false; so are the very objects being studied that have generated this information. The capitals have been elaborated by the artist himself, using plaster moulds to create reproductions of cement, paraffin and mortar.

The ruinous, fragmented and rocky appearance of these capitals is a disguise wrapped up in our conception of the historical, where it appears “as if history itself were a ruin; something from the past”⁸. We do not have before us, therefore, fragments of ancient monuments, rather a false ruin normatively constructed.

But is it important to underline the fact that our artist integrates the necessary coded clues⁹ so that the spectator can proceed with their own uncovering of the trick, because, as Joan Fontcuberta signals “a fake which is not discovered fails as a fake”¹⁰.

The pedestal of certainties

Museums, like the history of art itself, consciously give us the impression that they house objects which have been captured and recognised by everybody’s eyes “as if from a past elucidated without remains”¹¹. This rhetoric of certainty creates the need to open fractures, to begin to think the unthought and to put emphasis on those places where “evidence empties and becomes dark when it explodes”¹².

This is how Fernández-Alvira operates in the second part of the exhibit and to achieve this he resumes the use of exhibition mechanisms used by museological archaeology to give a rotund entity to the past: specifically he uses display typologies which act as the infrastructures of semantic classification, and where the remains are closely linked to each other. And once again he resorts to the use of the fake as a formal and conceptual tool: fragments of carpentry with no historical value are reconstituted in a technical manner to give them an archaeological sheen.

So we leave the storage space and enter the main room of a hypothetical archaeological museum. We pause to contemplate the first piece, in which the artist has taken a fragment of an old wooden frame as a starting point. Using it as a base to make moulds, he experiments with the use of different materials- resins, plaster or cement- and repeats the form over and over on different scales. In this manner, presented in “drag” to assume the appearance of a noble material, the frame can now allow archaeological readings: cornices, bases, plinths and monuments which appear to have been part of an ancient architectural entity. This historical entity is created by the museological device itself- geometric and painted in neutral grey- which generates the relativity within the installation of the different objects in the space. The ruins carry with them the image of destruction, while the museum’s own presentational syntax establishes a hypothesis which allows a rational distribution. Our path now brings us to another work where the museological device takes on the dimensions and functionality of a pedestal. The artist reprises the logic of the monument which rises erect from the ground occupying a volume defined by its perimeter; we therefore have before us a disposition which determined a large part of the history of sculpture before the development of modernity.

The *pedestal device* functions as a legitimising element which, since antiquity, has consisted of “an altar on which the feats of heroes are given gloss or the events that originated their elevation are remembered”¹³. A solid, dense volume, capable of withstanding the passing of time, and on which Fernández-Alvira places a horizontal line of stone remains, linked as much by their form as by the continuity generated by the lines of the moulds.

Fernández-Alvira has constructed a work whose structure follows the logic of geometric unity. In its purest sense we are before a proposition

which articulates material, structure and space under the parameters of poetic minimalism. The chromatic order of the modules once again harmonises a scale of colour from white to black. The banality of the object in reference (the fragment of a door) interlinks with the inheritance of the ready-made, and follows a path which leads us to the interstice moulds created by Bruce Nauman in the mid-Sixties, such as *Mould of the space beneath my chair* (1965-1968). We behold, therefore, an exquisite revisiting of diverse places which marked the crumbling of the logic of traditional sculpture; however, all of this rhetoric falters at the imposing presence of a pedestal. A simple geometric form which generates a strong totalising consensus: it elevates, legitimises and converts into a historical document whatever it might bear upon itself. The blooming of alternative interpretive possibilities, at least on first look, disappear. This is the discursive power of the pedestal. This is the permanent power of the monument “a form which emerges from the common substrata space not only to remind but also to generate historical time”¹⁴.

The shadow of the invisible

According to the legend on which the drawing by Plinio the Elder is inspired, the daughter of the potter Butades of Sición encapsulates within a few lines the shadow projected by the face of the lover who is leaving. What the drawing recreates for this look is, in reality, the absence of the model or, in other words, his invisibility. The third group of works incorporated in *Elements for a Discourse* also seem to conjure this initial instant, being set out on small metal structures which unfold in the space and cling to the walls, onto which they also cast their shadow. Once again Fernández-Alvira has employed diverse discarded materials and transformed them into objects disguised as archaeological remains. Each metal structure accommodates one of these fragments: the solid remain of a supposed cultural memory, whose hypothesised continuity is described by the shape of the metal structure. Once again before us we behold a display which transforms the remains into objects of knowledge and, in fetishized detail, exhibit themselves and allow themselves to be identified. But the fundamental question is on what authority is the disposition of the exhibition being exercised? Who has the right to talk about this object and the central position it has adopted? What invisible, or “invisibilised” stories have been left in the shadows? What fossilised items have not adapted to these closed devices? What has been deliberately left out of the museum’s legitimising discourse?

Since the 1990s critical museology has expressed the need for works conserved in museums to be “scrutinised for notions of struggle, conflict, controversy and receive a poly-vocal interpretive treatment”¹⁵. This implies the erosion, destabilisation and dismantling of the homogenous cannon, and also the conversion of the institution of art into a space where not only the *forms* of representation are debated and discussed, but also that what is actually presented is too.

In the final works Fernández-Alvira seeks to pose questions around a museum culture that offers us tightly established coordinates for objects of knowledge which, moreover, filter and give hierarchy to what it is we should know, and how this can be accessed. But the artist’s work also challenges the passive viewing, so typical of our contemporaneity, which has suspended our ability to take a critical viewpoint of what is true or not.

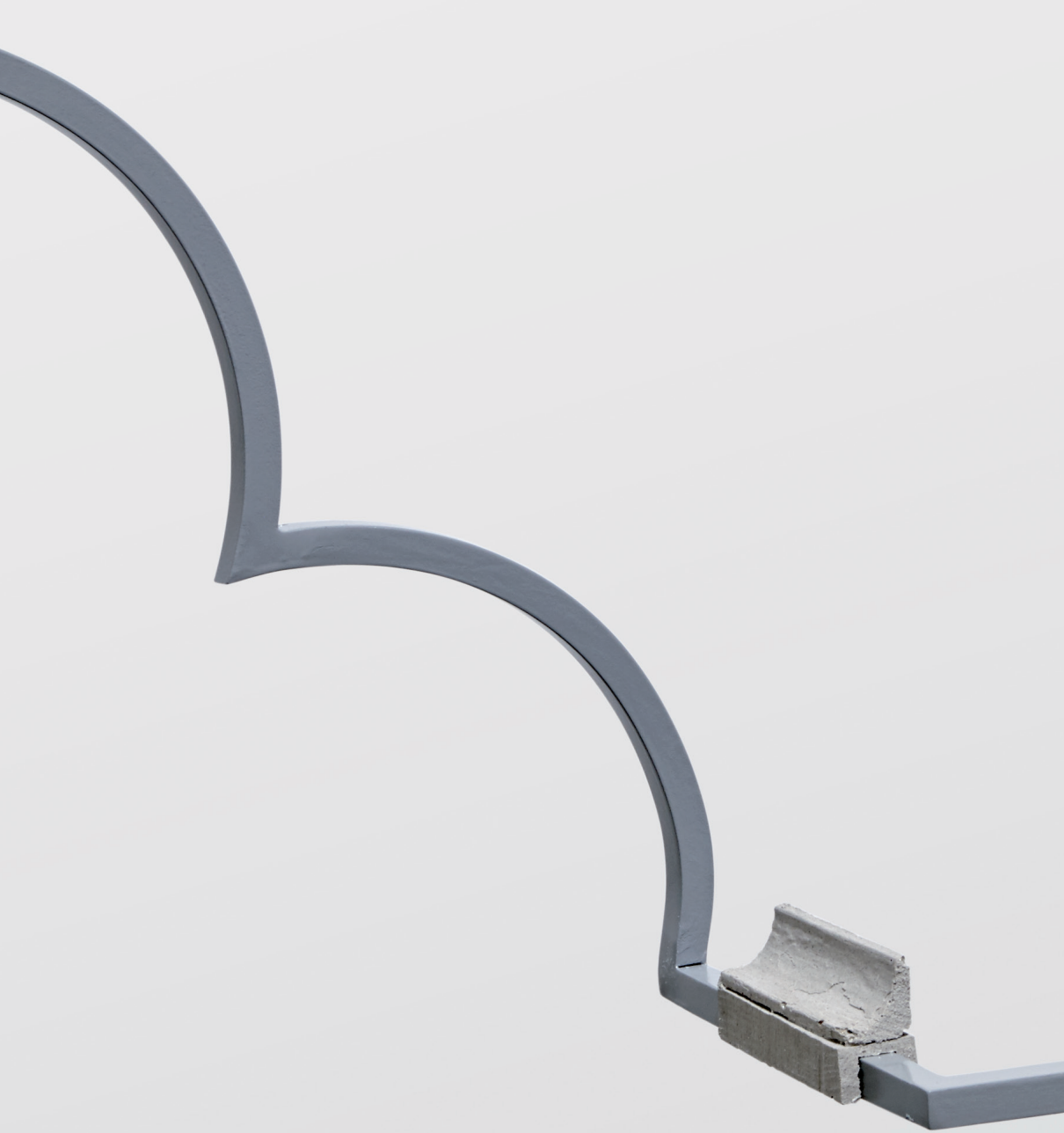
This critical viewpoint, which clearly supports the conceptual journey of the exhibition does not overshadow the exquisite sculptural sensitivity that Fernández-Alvira demonstrates in his work. In this sense the high point of his formal investigation is found in the group of works which form the end of the visit of *Elements for a Discourse*. Now the metal structures, while continuing to function as a display device, have come unstuck from the vertical walls and their directions in the air have become more complicated through twists and turns; in addition the functional expression of the negative spaces has become more radical, and finally; their size and positioning make it important to experience them- that is to say to contemplate them and think about them- temporally and spatially. For this reason it is not just an amplification of what has come before: what Fernández-Alvira does is to refine, develop, recuperate and unfold all of the expressive possibilities of the sculptures. In these final pieces the artist addresses the implicit, studies the latent, unfolds the concealed and, as Óscar Alonso Molina states, establishes a revision of the most aerial and weightless memory of the history of sculpture itself: “(everything) from Picasso’s project for Apollinaire’s monument, to the drawings in Julio González’s space, Giacometti’s mythical *Flower in Danger* (1932), or Moholy Nagy’s starkest and gauntest objects, make their whispering presence felt”¹⁶.

The artist takes on the idea from the modern tradition that the *truth of the line is in the movement*¹⁷. But, within this truth the inverse is also incorporated: the shadow that acts as a counterpart to the idealised body- perfect, symmetrical, complete- of the western cannon.

It is precisely in the shadows where, according to Georges Bataille, we find the projection of the strange, the out-of-the-ordinary, the monstrous, the radical otherness which has been silenced. The artist illuminates intentionally and subtly, this metallic body built on the ellipsis. In this manner shadows emerge into space that act as surplus like these *intolerable remains* that have not been enunciated¹⁸. Before us we definitively behold an undeniable maturity in Fernández-Alvira’s production: on one hand his discourse provokes us to question the legitimising nature that the museum possesses in strengthening certain cultural structures; on the other, an important formal change of direction of his work has been put into motion, which revisits many of his previous investigations. But, above all else, his latest works open up new, complex and daring paths, which position him as one of the most brilliant and promising artists of his generation.

- 1 Fernández, A. (2018). *Teoría general de la basura (cultura, apropiación, complejidad)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, p. 13.
- 2 La cultura es un concepto polisémico y en constante transformación. Para acotar sus múltiples acepciones y funciones, nos situamos al lado del filósofo Fernando Broncano, quien señala que «quizá la fórmula que agrupa todas ellas es la que considera que *la cultura es el modo en el que una sociedad se reproduce y crea una copia de sí misma*». Broncano, F. (2018). *Cultura es nombre de derrota. Cultura y poder en los espacios intermedios*. Salamanca: Delirio, p. 18.
- 3 «Las proclamaciones y los recibimientos o entradas de las ciudades con motivo de los viajes de los reyes, las bodas de los monarcas, los nacimientos, las exequias y los lutos de la familia real, al igual que las celebraciones de las victorias militares, las canonizaciones de santos, los estrenos de templos o capillas singulares, las rogativas, las procesiones y otras celebraciones y festividades religiosas, como la del Corpus Christi». Bonet, A. (1993). «La arquitectura efímera del Barroco en España». En *Norba: Revista de Arte*, nº 13, pp. 23-70.
- 4 Técnica de reconstrucción de un monumento en ruinas gracias al ajuste documentado y metódico de los diferentes elementos que componen su arquitectura. Cuando faltan piezas originales o de la misma época, para suplirlas se suele recurrir a materiales contemporáneos (piedra nueva, cemento, yeso, resina, polímeros sintéticos, etc.).
- 5 A este respecto, es imprescindible acudir a la acepción de *fake* que realiza José Luis Marzo: «Primero: a diferencia del fraude, del engaño o de la mentira en sus sentidos habituales de corrupción o suplantación de un modelo previo, genuino y comprobable en su verdad y autenticidad, el *fake* normalmente no pretende rescatar ninguna verdad primaria sino exponer cómo se gesta, se gestiona y se interpreta el fenómeno de la credibilidad y de la veracidad en el cuerpo social contemporáneo. No trata tanto de la verdad como de la verosimilitud y de su condición política. La ficción *fake* sólo se puede desarrollar desde una posición de “apátrida de la verdad”. Segundo: a diferencia del fraude, del engaño o de la mentira en sus sentidos dañinos habitualmente ligados a la perdurabilidad de su ocultación secreta, el *fake* hace suya la norma de revelar siempre su condición ficticia, bien porque se hayan alcanzado los objetivos que se perseguían con la acción, bien porque su desvelamiento hace posible alcanzar los objetivos». Marzo, J. L. (2016) «Exhumar la verdad y dejar que huela». En *Fake. No es verdad, no es mentira*. IVAM: Valencia, pp. 11-60.

- 6 Maleuvre, D. (2012) *Memorias del museo. Historia, tecnología, arte*. Murcia: Cendeac, p. 95.
- 7 Fontcuberta, J. (2016). «Desfosilizar la verdad». En *Fake. No es verdad, no es mentira*. IVAM: Valencia, pp. 89-103.
- 8 Maleuvre, D. *Op. cit.*, p. 99.
- 9 Además del propio contexto expositivo, también nos advierten del engaño la propia materialidad de los capiteles, el orden —tan racional como imposible— impuesto por las escalas de tamaño y color o la catalogación museográfica.
- 10 *Ibidem*, p. 96.
- 11 Didi-Huberman, G. (2010). *Ante la imagen. Pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac, p. 13.
- 12 *Ibidem*, p. 18.
- 13 Maderuelo, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, p. 19.
- 14 Fernández, A. (2018). *Op. cit.*, p. 103.
- 15 Padró, C. (2014) «Educación artística en museos y centros de arte». En Huerta, R. y De la Calle, R. (eds.) *La mirada inquieta. Educación artística y museos*, Valencia: PUV, pp. 137-152.
- 16 Molina, O. A. (2019). «Memoria latente de la escultura». En *ABC Cultural*, nº 1.405, diciembre, p. 22.
- 17 «La verdad de la línea es el movimiento, su devenir como introducción negadora dentro del seno de lo que debiera ser firme: para alcanzar esta intensidad nueva, la línea ha de negar su posición estática, ha de ser flecha o variación sobre su posible lugar, ha de dudar y doblarse». Ramos, M. A. (1999). «Quizá la distancia sea la duda». En Gómez, J. J. (coord.) *Estrategias del dibujo en el arte contemporáneo*. Madrid: Cátedra, pp. 293-311.
- 18 González, A. (2000). *El resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Madrid: MNCARS-Museo de Bellas Artes de Bilbao, p. 53



IAA **PABLO**
CC **SERRANO**
Instituto Aragonés
de Arte y Cultura
Contemporáneos

GOBIERNO
DE ARAGON