

Ludovica
Carbotta

Growing Pains



978-84-1905 2-00-1

Sala Verónicas
Comisaria: Ana García Alarcón



Growing Pains

Ludovica Carbotta

Comisaria: Ana García Alarcón

—Sala Verónicas
octubre 21 / enero 22

Carbotta, la **narradora** en piedra

— María Isabel Campuzano Martínez

Consejera de Educación
y Cultura Comunidad Autónoma
de la Región de Murcia

Es un placer contar en la Sala Verónicas con la exposición *Growing Pains* (Dolores de crecimiento) de la artista italiana Ludovica Carbotta. Sus obras suscitan gran interés no solo por la calidad de cada una de ellas de forma individual, sino por el discurso expositivo creado por la artista en este *momentum* que estamos viendo como colectividad. Esta narradora de historias relata en sus esculturas, tal si fuera «escritora» en piedra, sus vivencias personales durante los meses de confinamiento en los que, a la vez que sus obras experimentaban un crecimiento artístico, su cuerpo lo experimentaba de modo biológico a causa de su embarazo.

No podría ser de otra manera, naciendo de una artista que crea desde la escultura, pero también desde la instalación, el dibujo, el video, la performance y las letras. La práctica plástica y la narrativa se funden en un todo, que forma parte de su experiencia artística.

Ludovica Carbotta se adentra en diferentes fases de la escultura desde el relato ficcionado, convirtiendo el espacio expositivo en escenario para sus narraciones. Esta ambiciosa propuesta expositiva, con más de quince esculturas y dibujos, reúne trabajos anteriores que, de un modo natural, evolucionan y se integran con nuevas obras producidas específicamente para la sala cobrando la escultura un especial protagonismo. En este nuevo proyecto *site-specific*, Ludovica Carbotta nos presenta su *work in progress*, con una nueva escultura que, durante el período de exposición, sufrirá un proceso de crecimiento y metamorfosis interactuando con la propia sala.

Los personajes creados por Carbotta configuran diferentes narraciones paralelas que confluyen en una sola para hablarnos de la imaginación y de otros mundos posibles desde un relato autobiográfico y desde una conexión entre la condición humana y la obra artística.

Espero que puedan disfrutar de su obra y sumergirse en lo que la artista denomina «especificidad del lugar ficticio», una forma de práctica orientada al espacio donde erige estos lugares imaginarios o incorpora otros reales con contextos fingidos, mezclando así realidad y ficción. Participemos de esta nueva mirada, con la que nos invita a pensar en otros mundos posibles.

Ludovica Carbotta. Historias construidas _Ana García Alarcón	11	Ludovica Carbotta. Constructed Histories _Ana García Alarcón	15
La posibilidad del yo. De cómo la escultura habita el mundo _Isabel Durante	21	The Possibility of the Self: On How Sculpture Inhabits the World _Isabel Durante	27
Un cuarto propio. Conversando con Ludovica Carbotta _Yara Sonseca Mas	39	A Room of One's Own: In Conversa- tion with Ludovica Carbotta _Yara Sonseca Mas	47
Die Telamonen _Ludovica Carbotta y Damian Jurt	59	Die Telamonen _Ludovica Carbotta and Damian Jurt	63
Paphos _Isabel Valli	83	Paphos _Isabel Valli	87
Biografía _Ludovica Carbotta	101	Biography _Ludovica Carbotta	103



Growing Pains.
Ludovica Carbotta,
Sala Verónicas, 2021



Ludovica Carbotta

Historias **construidas**

– Ana García Alarcón

Cuando hablamos de historias, estas adquieren un carácter muy diferente en función de la persona que las piensa. Pueden ser absolutas o no, aunque nos decantaremos por las parciales como defiende Clifford (1986). También hablaremos de historias individuales, personales, puntuales y autobiográficas, de historias que buscan narrar y construir historias colectivas.

Son muchas las artistas y los artistas que, de forma intencionada o no, trabajan sobre esta cuestión desde diferentes miradas, nos cuentan «su» historia, nos invitan a pensar en «la» Historia (o en «las» historias). La Historia o la historia, escrita en mayúsculas o minúsculas, se trabaja desde las artes visuales desde distintos enfoques siendo un tema transversal en muchas producciones artísticas por su carácter tan amplio y versátil. Aquí no hablamos de las grandes narraciones, nos acercamos a las pequeñas historias; no vamos a escribir (ni reescribir) el pasado. Vamos a mirar a nuestro tiempo, al tiempo de creación de los personajes que forman parte del relato que Ludovica Carbotta crea en torno a dos series: *Die Telamonen* y *Paphos*.

Estas series cobran vida tras la producción de cada escultura: primero es la escultura y después su caracterización. Tras la parte formal y matérica viene la de imaginar y construir las historias y las memorias de los personajes, estableciendo un relato y una conexión entre la condición humana y la creación artística.

En este sentido podemos hablar de estas dos fases de forma independiente: la de la producción del objeto, donde trabaja como escultora; y la de dar «vida» a sus personajes, donde actúa desde el campo de la escritura.

Richard Sennet nos habla de la figura del artesano como una persona que, sobre todo, tiene la necesidad de «hacer las cosas bien», como una figura que no solo se asocia a la de un o una artista sino que es mucho más amplia, abarcando otros campos más allá de las artes. Sennet equipara esta labor a la de un médico, un técnico de laboratorio o un director de orquesta, por ejemplo. Además, se refiere a este oficio como «una habilidad desarrollada en alto grado» (Sennet, 2009, p.32). La actividad de la artesanía, continúa el autor, ha sido degradada y cuestionada a lo largo de la historia occidental: «ha sido desterrada a la imaginación» (Sennet, 2009, p.33). Es cierto que hoy hablamos de lo artesanal y de lo artístico como dos categorías diferenciadas que se encuentran en estatus diferentes, pero ambas han estado unidas (y continúan estándolo). Me gusta la idea de volver a la imagen del artesano (y de la artesana), del constructor o del hacedor de objetos... También a la idea de las memorias de estos objetos y a la transmisión de conocimiento de generación en generación.

Además de este trabajo de crear (y producir) el objeto, la escultura, Carbotta da «vida» a sus personajes posicionándose aquí como una escritora, o tal vez no deberíamos establecer categorías y hablar desde una misma posición. El trabajo de la artista opera desde la escultura, pero también desde la instalación, el dibujo, el video, la performance y la escritura. Aunque establezcamos esta distinción, en todo momento entendemos que la práctica plástica y la narrativa son una misma que forma parte de su práctica artística.

Dentro de su trabajo como narradora de historias, Carbotta piensa e imagina unas características y unas memorias que son asociadas a las piezas. Las esculturas

son dotadas, de alguna manera, de una «personalidad», son humanizadas por la artista. Cuando comencé a plantear este texto dudaba si era más apropiado referirme a las obras como esculturas o como personas por los rasgos que estas adquieren; aunque lo más acertado es considerarlo como lo que son: como esculturas con unos rasgos distintivos. Incluso estos rasgos nos permitirían hacer un estudio de estas piezas dando un paso más y adentrándonos en una perspectiva etnográfica ya que estas tienen, en cierto modo, unos vínculos y establecen (o así lo parece) relaciones sociales, como sucede en un trabajo de campo en etnografía.

Los Telamonen nos invitan a pensar en la idea de familia a la vez que establecen un paralelismo entre los sistemas de reproducción escultórica y biológica. El origen y punto de partida de la familia es Faustine Telamon, quien toma su nombre de la novela *La invención de Morel* de Bioy Casares (1940). Carbotta ha creado para cada escultura de la serie un papel, una historia y una personalidad que posiciona y define a cada personaje dentro de la estructura familiar.

La voz de la artista adquiere en la serie *Paphos* un carácter autobiográfico, nos habla de su experiencia durante un instante concreto: el confinamiento. Un momento en el que, además, la propia creadora estaba experimentando una serie de cambios en su cuerpo como consecuencia de su embarazo. En este sentido se plantea de una forma natural un paralelismo entre el cuerpo y la materia, entre el desarrollo humano y el del proceso de trabajo artístico, entre la creadora y la escultura que va moldeando. De este modo, se establece una correspondencia entre las fases de desarrollo y de crecimiento del cuerpo humano y de la pieza. Esta obra, además, se convierte en un dispositivo que es capaz de generar experiencia, de generar memoria, llegando, de forma inconsciente y natural, a fusionarse con su entorno, absorbiendo lo que la rodea e incorporando algunos de los elementos que podemos encontrar en el taller de la artista. El contexto se integra con la escultura y esta asimila lo que forma parte del lugar donde se crea.

Como continuación de esta serie, una de las piezas que se han producido de forma específica para esta exposición irá creciendo y transformándose a lo largo de la muestra. A su vez, Verónicas se convierte en espacio de producción, en escenario donde las piezas van evolucionando a la vez que interactúan y dialogan con la arquitectura de la sala.

En este orden de cosas, Ludovica Carbotta no busca hacer una representación fiel de un mundo que contempla, sino situar los conocimientos que adquiere de su propia experiencia para producir estos relatos asociados a las obras, adquiriendo cada una de ellas unas características concretas y creando un paralelismo entre el cuerpo y las piezas. Realidad y ficción se aúnan para crear personajes imaginados que representan, en cierto modo, cualidades reales que corresponden al ser humano invitándonos así a pensar en estos mundos posibles, en unos mundos imaginados. Pero, ¿dónde podemos dibujar una línea que separe lo real de lo ficticio?

REFERENCIAS

Clifford, J. (1986). Introduction: Partial Truths. En Clifford, J. y Marcus, G. E. (Eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (pp. 1-26). Berkeley: University of California Press.

Sennet, R. (2009) [2008]. *El artesano*. Barcelona: Anagrama.

Ludovica Carbotta Constructed Histories

– Ana García Alarcón

When we speak of histories, they take on a very different character depending on who is thinking about them. They may or may not be absolute, although we shall opt for the partial histories propounded by Clifford (1986). We shall also speak of individual, personal, specific, autobiographical histories, of histories that seek to narrate and construct collective histories.

Many artists, intentionally or not, work on this question from various viewpoints, telling us their history and inviting us to think about History itself (or histories themselves). History, or history, with or without a capital *H*, is addressed in the visual arts from a range of different angles, and its great breadth and versatility makes it a cross-cutting theme in many artistic works. Here we are not speaking of great narratives, but focusing on small histories. We are not going to write (or rewrite) the past. We are going to look at our own time, the time when Ludovica Carbotta created the characters that form part of the story she has constructed around two series: *Die Telamonen* and *Paphos*.

These series come to life after the production of each sculpture: first the sculpture is created and then it is characterized. After the formal, material stage comes that of imagining and constructing the characters' histories and memories, establishing a story and a connection between the human condition and artistic creation.

In this sense we can discuss these two phases independently: that of producing the object, where she acts as a sculptor, and that of giving "life" to her characters, where she operates in the realm of writing.

Richard Sennett defines the figure of the craftsman as a person who, above all, has a need to do "good work for its own sake", a figure that is not associated only with that of the artist but is much broader, encompassing other fields beyond the arts. Sennett compares this way of working to that of a carpenter, a lab technician or a conductor, for example. He also refers to this occupation as "a skill developed to a high degree" (Sennett, 2009, p.32). The activity of craftsmanship, Sennett continues, has been demeaned and doubted through Western history: it "has been removed from imagination" (Sennett, 2009, p.33). It is true that we speak of craftsmanship and artistry nowadays as two distinct categories, of different status, but the two have been closely linked (and still are). I like the idea of going back to the image of the craftsman (and craftswoman), the constructor or maker of objects... and also to the memories of those objects and the passing on of knowledge from generation to generation.

As well as this job of creating (and producing) the object, the sculpture, Carbotta gives "life" to her characters by adopting the position, here, of a writer — or perhaps we should avoid establishing categories and call it the same position. Her work as an artist operates through sculpture, but also through installation, drawing, video, performance art and writing. Even though we make this distinction, we understand that visual and narrative practice are one and the same and that this is part of her artistic practice.

Within her work as a narrator of histories, Carbotta invents and imagines characteristics and memories that she associates with the pieces. The sculptures are somehow endowed with a "personality"; they are humanized by the artist. When

I began to consider this essay I was unsure whether it was more appropriate to refer to the works as sculptures or as people, in view of the characteristics they acquire, although the most accurate way to consider them is as what they are: sculptures with certain distinctive features. On the basis of these features we could even take a step further and make a study of these pieces from an ethnographic perspective, since they are linked, in a sense, and establish social relationships (or so it seems), as in a field study in ethnography.

The Telamons invite us to think of the idea of a family, while at the same time establishing a parallel between sculptural and biographical systems of reproduction. The origin and starting-point of the family is Faustine Telamon. Moreover, Faustine takes her name from the novel *La invención de Morel* [The Invention of Morel] (1940), by Adolfo Bioy Casares. For each sculpture in the series Carbotta has created a role, a history and a personality which position and define each character within the family structure.

In the *Paphos* series, the artist's voice takes on an autobiographical character; she speaks to us of her experience during a specific moment: confinement. It is a moment, moreover, in which the creator herself was experiencing a series of changes in her body as a result of her pregnancy. In this sense, a parallel is suggested in a natural way between body and matter, between human development and the artistic work process, between the artist and the sculpture she is shaping. A correspondence is thus established between the phases of development and growth of the human body and those of the piece. This work also becomes a device capable of generating experience, generating memory, to the point of merging with its setting in an unconscious, natural way, absorbing what is around it and incorporating some of the elements we can find in the artist's studio. The context is integrated into the sculpture and the latter assimilates what forms part of the place where it is created.

As a continuation of this series, one of the pieces produced specifically for this exhibition will gradually grow and be transformed over the course of the show. Verónicas, in turn, becomes a place of production, a stage, where the works evolve while interacting in a dialogue with the architecture of the space.

In this scheme of things, Ludovica Carbotta is not seeking to make a faithful representation of a world she observes, but rather to situate the knowledge she gains from her own experience in order to produce these stories associated with the works, so that each piece acquires certain specific features and a parallel is established between the body and the sculptures. Reality and fiction combine to create imagined characters who, in a way, represent real qualities pertaining to human beings, thereby inviting us to think of these possible worlds, these imagined worlds. But where can we draw a line that separates the real from the fictional?

REFERENCES

Clifford, J. (1986). Introduction: Partial Truths. In Clifford, J. y Marcus, G. E. (Eds.), *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* (pp. 1-26). Berkeley: University of California Press.

Sennet, R. (2009) [2008]. *El artesano*. Barcelona Anagrama.



NOC

La posibilidad del yo. De cómo la escultura habita el mundo

– Isabel Durante Asensio

El arte ha sido capaz a lo largo de la historia de sacar a la luz las preocupaciones y los anhelos del hombre, poniendo en cuestión aquellos modelos heredados que *a priori* parecían inmutables. Esa idea de transformación sigue vigente en el arte actual donde se debaten todavía conceptos como los de forma, espacio y tiempo. La indagación sobre estos tres ejes vertebradores de la creación está presente en la producción de Ludovica Carbotta, una artista que deambula como una forense diseccionando, minuciosa e incisivamente, cada uno de los elementos de la representación. En este orden de cosas, persigue la constitución de un sistema simbólico que genere un contexto donde el sujeto pueda situarse y, por extensión, identificarse, al ser capaz, asumiendo el discurso de zizekiano, de experimentarlo como una totalidad reveladora (Žižek, 1992, p. 224).

Su trabajo provoca un centro de tensión en la construcción de narrativas que exploran la identidad dentro de una cultura globalizada, tomando conciencia de la posibilidad de erigir el objeto como sujeto. El mundo, en este sentido, es inestable, por ello las obras deben estar preparadas para ser alteradas al ritmo de los cambios, convirtiéndose en una suerte de metamorfosis del vínculo entre el significado y el significante.

Por otro lado, su trabajo pone de manifiesto cómo la materia tiene sentido en cada una de sus partes. Más allá de la definición del todo, es la combinación de los fragmentos la que marca el discurso, coincidiendo con las teorías de Leibniz que en su texto *Monadología* instauraba la autonomía de las partes. Cada una de ellas tenía un valor más allá del todo, puesto que una cosa compleja estaba formada por sustancias simples que eran autosuficientes en esencia (Leibniz, 2001).

En un primer estadio, Carbotta se alimenta de esa materia y del entorno para confeccionar sus piezas a las que dota de un carácter enigmático. En esta fase, forma y espacio colisionan en la búsqueda de la corporización de una serie de ideas que ocupan un lugar en el tiempo más allá de su propia materialidad, si bien es cierto que lo hace desde una economía formal evidente. La representación es la suma de aquellos factores que definen una experiencia y son fruto de la aplicación de una metodología que precisa de la observación de la realidad. Y en ese momento se concentra todo; el amor, la muerte, los deseos, la ideología, la comunicación o la existencia misma, porque su trabajo es el reflejo de la vida desde la óptica de lo afectivo, es la construcción de un mundo inédito sobre la estructura de otro mundo. Un mundo desplazado según el concepto nietzscheano de la pérdida del centro que, como algunos autores apuntan, sugiere la negación de la unidad (Maderuelo, 1990, p.60). En clave de palimpsesto, reescribiendo lo borrado, enunciando ese mundo desde el otro, propone una nueva toponimia, una escenografía que presenta el territorio de la memoria desde aproximaciones sensibles. El espacio crudo se convierte en otro lugar o, incluso, en un no lugar, tomando la terminología de Marc Augé (1992). Un lugar que no responde a las pautas acostumbradas de la antropología don-

de, según los convencionalismos, se afianza la identidad. Lo que propone Carbotta en este caso es crear un lugar de paso, una dimensión circunstancial que, sin embargo, es cercana y tiene como resultado el aquí y el ahora, una ecuación efectiva para la sociedad contemporánea, un lugar preñado y denso que coincide con la escultura expandida referenciada por Krauss:

«Así el campo proporciona a la vez una serie expandida pero finita de posiciones relacionadas para que un artista dado las ocupe y explore, y para una organización de trabajo que no está dictada por las condiciones de un medio particular» (Krauss, 2008, p.72).

Verónicas, a este respecto, es una sala cargada de significación, impregnada de historia, pero la artista ha sabido atravesar esa carga haciendo que sus obras habiten el espacio desde una perspectiva efímera, pero con capacidad de impregnar su huella para siempre con las formas sencillas que propone. Se evidencia, de este modo, un interés por el entorno inmediato con una clara intención emancipadora de la realidad. Y es aquí donde cobra fuerza una idea fundamental dentro de su obra, la transparencia. En el fondo no es otra cosa que el ocultamiento de la realidad, la resistencia a lo establecido que formula, una y otra vez, en sus propuestas. La representación es poder y ella toma conciencia de esta circunstancia. Su producción estaría inmersa en la última de las categorías que sistematiza Robert Smithson en su texto «Entropía y otros monumentos», la de los artistas cercanos a las superficies temporales donde «la búsqueda del filo del mundo del arte no solo es difícil sino que es intrínsecamente imposible» (Shapiro, 2008, p.111). No obstante, no agota la exploración de esas lindes que encorsetan la realidad, en un intento urgente de proporcionar una experiencia completa.

Su obra obliga a la lectura del espectador que, en ningún caso, puede permanecer pasivo. Las figuras precisan de la implicación de este para poder completar la teoría del *non finito* que Carbotta plantea. El mundo deviene detritico y las partes determinan una ficción que permita al otro ser, pues sus figuras, alejadas de los parámetros de otros artistas, no son autosuficientes, sino que se revelan como un dispositivo relacional y experiencial, ya que la escultura dota de conciencia espacial y contextual al propio cuerpo que la contempla. El sentido de la obra se produce en el afuera, en las conexiones que genera con el que observa. Se trata de una planificación alternativa meditada donde el *non finito* surge, pero es inconcluso solo en apariencia, como categoría estética. Casi como si de los *Esclavos* de Miguel Ángel se tratara, la materia es liberada por las formas que ya estaban en su esencia, pero que necesitaban ser redimidas. Esas formas son el resultado de la experiencia interior de la materia, más allá de la narración, aunque posteriormente evolucionan hacia otras lecturas más amplias. Las formas

son tiranizadas por el mundo aparente, fenomenológico, y la artista rescata la imagen para crear otros universos. Este planteamiento entronca con el pensamiento de Friedrich Schelling para el que el acto absoluto es infinito y todo lo que no es finito está relacionado con la totalidad. Así, en su trabajo no hay fronteras entre lo real y la idea de la artista. Esa reflexión acerca de la infinitud es necesaria en el ámbito de la creación y permite que las ficciones que Carbotta ofrece sean verosímiles, así como la existencia de una multiplicidad semiológica. Como señala Bourriaud:

«El artista radicante inventa recorridos entre los signos: como *semionauta*, pone las formas en movimiento, inventa a través de ellas y con ellas trayectos por los que se elabora como sujeto al mismo tiempo que constituye su corpus de obras» (Bourriaud, 2009, p.59).

Y ese es uno de los aspectos que destacan en el trabajo de Carbotta, la producción de diversas posibilidades de lecturas que no se originan en una misma idea, sino que parten de la evolución de distintos códigos de pensamiento por los que el espectador tiene que tomar partido para poder reconstruir el discurso, generando, de esta manera, una importante expectativa sobre la función social del arte. No hay un sometimiento, sino una interacción, un contexto para la diferencia donde la cobertura ideológica extiende su alcance.

Por otro lado, el tiempo se convierte en una coordenada fundamental para pensar la sociedad y, por extensión, para sistematizar los discursos artísticos. En su trabajo, Carbotta es consciente de ello e instrumentaliza su uso como rasgo dinámico que refuerza la vida orgánica de las figuras. Esto le lleva a generar estrategias que la apartan del estancamiento del «régimen de historicidad» del presentismo que se vive en la actualidad. Redefine, así, los modos de visión a través de giros temporales donde suprime los límites entre el arte y la vida, al tiempo que se aventura a indicar que es preciso pensar nuestro tiempo desde la heterocronía, más allá del tiempo de los relojes, cuestionando la hegemonía del presente. Sus obras son conscientes de la necesidad de superar ese reduccionismo y volverse plenamente contemporáneas. En cualquier caso, se trata de una circunstancia compleja que ha sido investigada por numerosos teóricos como Keith Moxey:

«Lo contemporáneo es, por tanto, diferente del pasado y del futuro no porque esta diferencia esté determinada por alguna característica inherente, sino debido a la necesidad de crear distinciones en la textura del tiempo... El tiempo pasado, el tiempo presente y el tiempo futuro son tan reales como virtuales, tan comprensibles como inasibles, tan concretos como abstractos, inteligibles e ininteligibles al mismo tiempo» (Moxey, 2016, p.95).

Y en esa idea del tiempo cobra especial relevancia la voluntad narrativa que confiere a las obras. El relato ha entrado en crisis en la contemporaneidad. Así lo señala García Canclini cuando explica: «no hay un relato para la sociedad mundializada que articule sin conflictos o desfases los desacuerdos disciplinarios. Tampoco los sociales e interculturales» (García, 2010, p.249). Esa merma de la historia no tiene cabida en su producción, pues las piezas antropomorfas son llenadas de experiencia en un segundo momento, cuando las formas ya están asentadas, llegando a establecer, incluso, relaciones entre ellas. Y es que, para Carbotta, como para Estrella de Diego: «mirar es *estar* en el relato, formar parte del relato» (De Diego, 2011, p.11). Ese *estar* es ser presente y ayuda a determinar al espectador. El que mira forma parte de lo mirado, es parte de ello, de sus historias y, por el contrario, lo mirado precisa del ojo.

La relación entre las piezas que señalábamos apuntala la idea de familia, auspiciada en la ficción que se establece entre las formas. Esa idea de ficcionar entronca con la autobiografía como estrategia de representación, con la necesidad de narrar el tiempo que se habita, de comprender los espacios, de difuminar las fronteras, de conectar los cuerpos y los afectos, de describir, en definitiva, lo posible. La evidencia de las imágenes no es suficiente, tienen que estar repletas de posibilidades, de los futuros soñados a los que hacía referencia Susan Buck-Morss (2000). En la actualidad, se ha frustrado esa capacidad de imaginar, se ha desaprovechado la posibilidad de soñar. Estamos plegados a la resignación de los nuevos tiempos, a la precariedad de la realidad experimentada desde lejos, a través de una pantalla. Baudrillard lo explica así: «habría así una contrapartida para la pérdida de la ilusión del mundo: la aparición de la ironía objetiva de este mundo. La ironía como forma universal y espiritual de la desilusión del mundo» (Baudrillard, 2006, p.29).

Carbotta quiere anticiparse al desaliento, contarnos lo posible, haya sucedido o no, confirmar que la apariencia deja paso a la presencia, permitir la especulación, desprogramar la obsolescencia de la mirada, producir la realidad, en definitiva, pensar desde el arte.

REFERENCIAS

Augé, M. (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Baudrillard, J. (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Madrid: Amorrortu editores.

Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Buck-Morss, S. (2000). *Mundo soñado y catástrofe*. Madrid: Visor.

De Diego, E. (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Ediciones Siruela.

García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inmanencia*. Buenos Aires: Editorial Katz.

Krauss, R. (2008). La escultura en el campo expandido. En Foster, H. (Coord.), *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós.

Leibniz, G.W. (2001). *Monadología*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Ediciones Mondadori.

Moxey, K. (2016). La heterocronicidad de la contemporaneidad. En Durante, I. García Alarcón, A. y Hernández, M.A. (Eds.), *Contra-tiempos. Gramáticas de la temporalidad en el arte reciente*. Murcia: Cendeac.

Shapiro, G. (2008). El tiempo y sus superficies: postperiodización. En Huyssen, A. et al., *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: Cendeac.

Žižek, S. (1992). *Goza tu síntoma. Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.

The Possibility of the Self: On How Sculpture Inhabits the World

– Isabel Durante Asensio

Throughout history, art has been capable of exposing human preoccupations and longings, calling into question inherited models that initially seemed immutable. This idea of transformation remains current in art today, where concepts such as form, space and time are still being debated. Investigation of these three core principles of artistic creation is present in the work of Ludovica Carbotta, an artist who roams like a forensic scientist meticulously and incisively dissecting every element of representation.

In doing so, she seeks to establish a symbolic system that will generate a context in which subjects can situate themselves, and by extension identify themselves, by being able to experience it — in Žižekian discourse — as a meaningful totality (Žižek, 1992, p. 224).

Her work creates a centre of tension in constructing narratives that explore identity within globalized culture, by recognizing the possibility of establishing objects as subjects. The world, in this sense, is unstable, and the works must therefore be ready to adapt to the changes, becoming a kind of metamorphosis of the link between the signified and the signifier.

On the other hand, her work shows that matter has meaning in each of its parts. Beyond the definition of the whole, it is the combination of fragments that marks the discourse. This coincides with the theories of Leibniz, who established the autonomy of parts in his treatise *Monadology*. Each of them has a value beyond the whole, since a complex thing is composed of simple substances that were self-sufficient in essence (Leibniz, 2001).

In a first stage, Carbotta draws on matter and on the surroundings to construct her pieces, which she endows with an enigmatic character. In this phase, form and space clash in the search to embody a series of ideas that occupy a place in time beyond their own materiality, though admittedly they do so on the basis of an obvious formal economy. Representation is the sum of the factors that define an experience and are the result of applying a methodology which requires observation of reality. And everything is concentrated in that moment: death, desires, ideology, communication, and existence itself, because her work is a reflection of life from an emotional perspective; it is the construction of an entirely new world on the structure of another world. A displaced world, according to the neo-Nietzschean concept of the loss of the centre, which, as some authors note, suggests the negation of unity (Maderuelo, 1990, p.60). Like a palimpsest, rewriting what has been erased, articulating that world through the other, it suggests a new toponomy, a staging that presents the territory of memory from sensory perspectives. Raw space becomes another place, or even a non-place, to adopt Marc Augé's terminology (1992) — a place that does not conform to the usual patterns of anthropology, where identity is established, according to conventional ideas. What Carbotta proposes in this case is to create a place of passage, a circumstantial dimension that is nevertheless close at hand and results in the here and now, an effective equation for contemporary society, a dense, pregnant place, coinciding with the expanded sculpture referenced by Krauss:

“Thus the field provides both for an expanded but finite set of related positions for a given artist to occupy and explore, and for an organization of work that is not dictated by the conditions of a particular medium.” (Krauss, 2008, p.72).

Verónicas, in this respect, is a space loaded with significance, impregnated with history, but Carbotta has managed to break through that load by making her works inhabit the space from an ephemeral perspective, but with the ability to leave a permanent imprint with the simple forms she presents. This demonstrates an interest in the immediate setting and a clear intention of achieving liberation from reality. And it is here that a fundamental idea within her work comes to the fore: transparency. In essence it is simply a matter of concealing reality, resisting the established order, which she formulates again and again in her projects. Representation is power, and she recognizes this fact. Her work falls firmly within the last of the categories identified by Robert Smithson in his essay “Entropy and the New Monuments”, that of artists close to the surfaces of time, where “the search for the cutting edge of the art world is not only difficult but intrinsically impossible” (Shapiro, 2008, p.111). However, she does not exhaustively explore those boundaries that circumscribe reality, in an urgent attempt to provide a complete experience.

Her work forces the viewer to read it; remaining passive is not an option. The figures need the viewer to be engaged so as to be able to complete the theory of the *non finito* that Carbotta proposes. The world disintegrates, and the parts produce a fiction that allows the other to be; her figures, far removed from the parameters of other artists, are not self-sufficient, but rather reveal themselves like a relational and experiential device, since the sculpture endows the actual body that observes it with spatial and contextual awareness. The meaning of the work is produced on the outside, in the connections it generates with the observer. It is a carefully considered alternative plan, in which the *non finito* emerges, but it is unfinished only in appearance, as an aesthetic category. Almost as if the figures were Michelangelo’s *Slaves*, the material is liberated by the forms that were already present in its essence, but needed to be redeemed. Those forms are the result of the inner experience of the material, beyond the narrative, although they subsequently evolve towards other more expansive readings. The forms are subjugated by the world of appearances, the phenomenological world, and the artist rescues the image to create other worlds. This approach connects with the thinking of Friedrich Schelling, for whom the absolute act is infinite and everything that is not finite is related to the whole. Thus there are no boundaries in her work between the real and the artist’s idea. This reflection on limitlessness is necessary in the creative sphere and enables the fictions that Carbotta offers to be credible, as well as creating semiological multiplicity. As Bourriaud points out:

“Radical artists invent pathways among signs. They are semionauts who set forms in motion, using them to generate journeys by which they elaborate themselves as subjects even as the corpus of their work takes shape.” (Bourriaud, 2009, p.59).

And that is one of the outstanding features of Carbotta’s work: the production of a range of possible readings that do not originate in a single idea but arise from the development of different codes of thought, among which the viewer has to make a choice in order to be able to reconstruct the discourse, thereby generating significant expectations about the social function of art. There is no subjugation, but rather an interaction, a context for difference, in which the ideological range is extended.

On the other hand, time becomes an essential coordinate for conceptualizing society, and by extension, for systematizing artistic discourses. In her work, Carbotta is conscious of this and makes use of it as a dynamic feature which reinforces the organic life of the figures. This leads her to create strategies that set her apart from the stagnation of the “regime of historicity” of currently prevailing presentism. So she redefines ways of seeing by means of temporal twists in which she eliminates the boundaries between art and life, while venturing to point out that we need to think of our own time heterochronically, beyond clock time, questioning the hegemony of the present. Her works are aware of the need to overcome that reductionism and become fully contemporary. In any case, this is a complex issue which has been investigated by many theorists, such as Keith Moxey:

“The contemporary is therefore different from the past and the future not because this difference is determined by any inherent characteristic, but because of the need to create distinctions in the texture of time. [...] Time past, time present, and time future are both actual and virtual, both graspable and ungraspable, both concrete and abstract, both intelligible and unintelligible all at the same time.” (Moxey, 2016, p.95).

In this idea of time the narrative intent she confers on her works takes on an especially important role. Narrative is in crisis in the contemporary era. García Canclini highlights this point in the following explanation: “there is no narrative for a globalized society that can coordinate these disciplinary disagreements without conflicts or gaps. Or do it for social and intercultural disagreements” (García, 2010, p.249). This downgrading of history

has no place in her work, for the anthropomorphic pieces are filled with experience in a second stage, when the forms are settled, even to the point of establishing relationships between them. The point is that for Carbotta, as for Estrella de Diego, “to look is to *be* in the story, to be part of the story” (De Diego, 2011, p.11). That *being* is being present, and it helps to shape the viewer. Those who look are part of what they look at and of its histories, and conversely, what is looked at needs their eyes.

The relationships between the pieces, to which I drew attention, support the idea of a family, fostered in the fiction that is established between the forms. This idea of creating fictions is related to autobiography as a strategy of representation, with the need to narrate the times one lives in, to understand spaces, blur boundaries, connect bodies and feelings: in short, to describe the possible. The evidence of the images is not enough; they have to be full of possibilities, of the dreamed futures to which Susan Buck-Morss referred (2000). Nowadays, that ability to imagine has been stifled; the possibility of dreaming has been neglected. We are in thrall to the resignation of modern times, the precariousness of reality experienced remotely, via a screen. Baudrillard explains it like this: “there would therefore be a compensation for the loss of the illusion of the world: the appearance of the objective irony of this world. Irony as a universal and spiritual form of the disillusion of the world” (Baudrillard, 2006, p.29).

Carbotta wants to forestall disillusion, narrate the possible, whether it has happened or not, confirm that appearance gives way to presence, allow speculation, deprogram the obsolescence of looking, produce reality: in short, to think through art.

REFERENCES

- Augé, M. (1992). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Baudrillard, J. (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Madrid: Amorrortu editores.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Buck-Morss, S. (2000). *Mundo soñado y catástrofe*. Madrid: Visor.
- De Diego, E. (2011). *No soy yo. Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Ediciones Siruela.
- García Canclini, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inmanencia*. Buenos Aires: Editorial Katz.

Krauss, R. (2008). La escultura en el campo expandido. In Foster, H. (Coord.), *La posmodernidad*. Barcelona: Editorial Kairós.

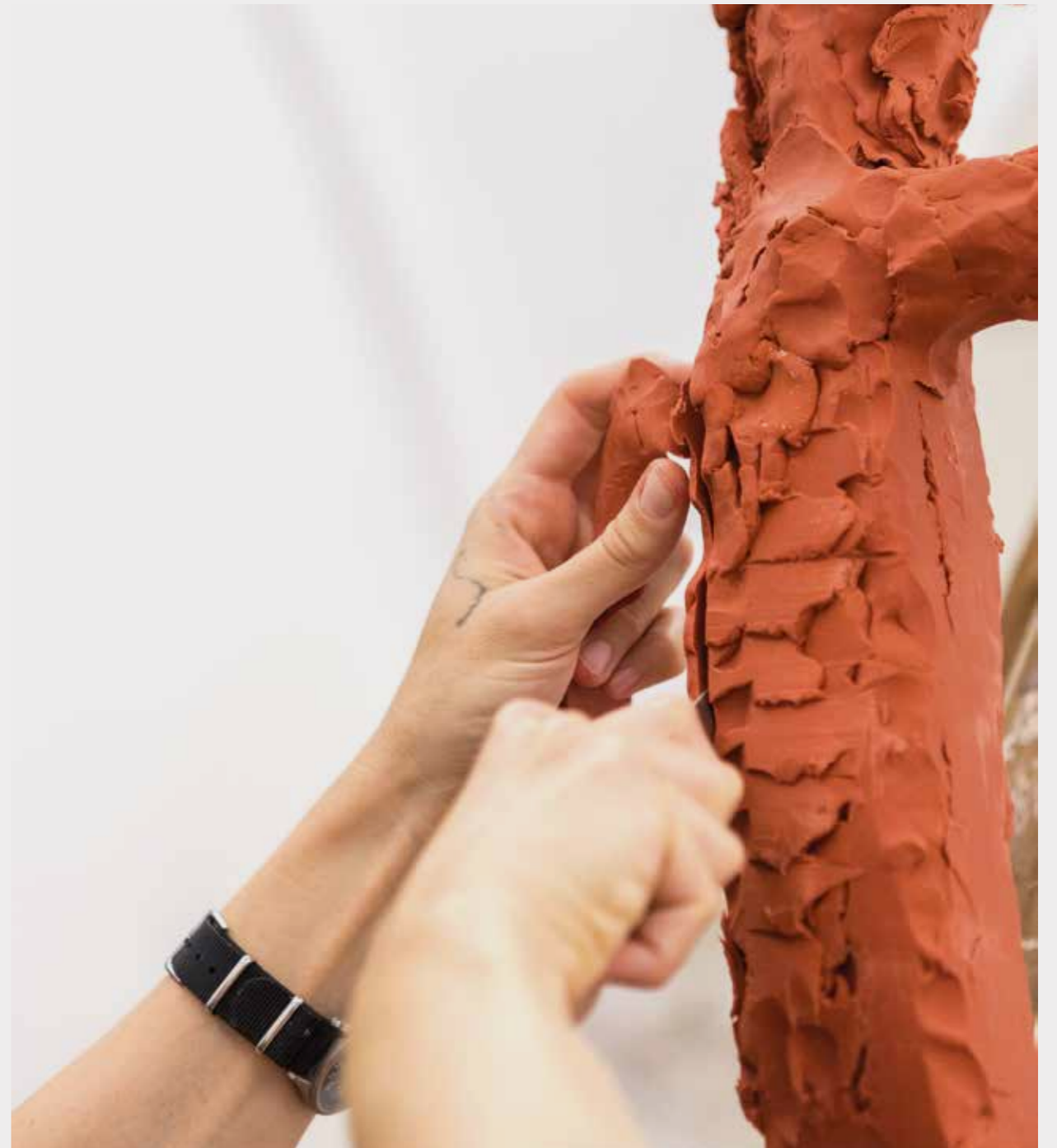
Leibniz, G.W. (2001). *Monadología*. Madrid: Biblioteca Nueva.

Maderuelo, J. (1990). *El espacio raptado. Interferencias entre arquitectura y escultura*. Madrid: Ediciones Mondadori.

Moxey, K. (2016). La heterocronicidad de la contemporaneidad. In Durante, I. García Alarcón, A. y Hernández, M.A. (Eds.), *Contra-tiempos. Gramáticas de la temporalidad en el arte reciente*. Murcia: Cendeac.

Shapiro, G. (2008). El tiempo y sus superficies: postperiodización. In Huyssen, A. et al., *Heterocronías. Tiempo, arte y arqueologías del presente*. Murcia: Cendeac.

Žižek, S. (1992). *Goza tu síntoma. Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.



Paphos, 2021
Medidas variables
Barro, plastilina y madera

Dimensions variable
Clay, plasticine and wood





Growing Pains, 2021
100 x 40 x 70 cm
Cerámica y objetos
Ceramic and various objects



Where the one ends and the other begins (Paphos) 2, 2021
100 x 80 x 80 cm
Cerámica y objetos
Ceramic and various objects

Un cuarto propio. Conversando con Ludovica Carbotta

– Yara Sonseca Mas

Yara Sonseca Mas__ Galerías y museos ocupan espacios destinados originalmente a otros usos, se ubican en islas, antiguas fábricas o edificios históricos. Mientras, la interdisciplinaridad en las prácticas artísticas propone en ocasiones instalaciones cuasi efímeras dirigidas a propiciar una experiencia única e irrepetible, en una especie de ejercicio masivo de «bienalización». No sé si estás de acuerdo con esta perspectiva, pero me parece interesante hablar de ello en relación a la manera en que defines tu trabajo: orientado hacia el *site-specific* ficticio. Me interesaría saber cómo crees que esta definición encaja en el contexto que describo.

Ludovica Carbotta__ Visitando Manifesta, la Documenta, la Bienal de Venecia, etcétera, percibo que, de otra manera, son otras formas de *gentrificación*; una especie de *gentrificación* global que condensa artistas y curadores internacionalmente, transformando los lugares en ese momento. Por otra parte, mi trabajo de fin de máster en el año 2015 para Goldsmiths¹ trata precisamente el tema de las diferentes aproximaciones a la práctica *site-specific* y mi punto de vista a este respecto. Reflexioné sobre la posibilidad de realizar un trabajo *site-specific* generador de un lugar ficticio, o bien resultante de la aplicación de reglas ficticias; sobre si, en estos casos, todavía podría definirse la obra como *site-specific*. Después de preparar este trabajo comencé la serie *Monowe* (2016- hasta hoy), que recrea una ciudad imaginaria de un solo habitante.

YSM__ Planteas dos cuestiones, la *gentrificación* por una parte, la transformación del lugar (fundamentalmente urbano) a través de la intervención de artistas y acciones culturales y, por otra, la posibilidad de crear un espacio propio, personal, pero habitable mentalmente en tu propia obra a través de la imaginación. ¿Qué vinculación encuentras entre ambos temas?

LC__ Una lectura de referencia para mí en este momento es el libro de Leslie Kern *Ciudad feminista* (Kern, L., 2021) que reflexiona sobre cómo sería una ciudad si esta se pensase desde una perspectiva feminista. Comienza justificando que su perspectiva es sin duda privilegiada, la de una mujer blanca, del primer mundo, etcétera, y parcial. Pero resuena para mí en este libro *Monowe* en el sentido de que construimos individualmente la ciudad. Decidimos dónde vivir, en ciertas partes de la ciudad, de una determinada manera y, de alguna forma, desechamos otras partes, construyendo nuestra propia versión de la ciudad. Existen tantas ciudades como habitantes. También alude a la cuestión de la ciudad cuando es habitada por una persona que vive sola en uno de sus capítulos.

YSM__ ¿Cómo llegas a interesarte en la ciudad como tema en tu obra? Y, ¿cómo se ha ido transformando tu relación hacia ese espacio «propio» y público a la vez?

LC__ En Turín vivía en la periferia, más o menos cerca del centro, pero más en contacto con la naturaleza. En este sentido, en mi adolescencia sentía la fascinación por la ciudad de una forma especial. Me gustaba mucho explorar la ciudad con mis amigos y todo era un descubrimiento para mí cuando comencé a ir al colegio en tren a la ciudad. También en este libro de Leslie Kern hay un capítulo dedicado a la «ciudad de las amigas» en el que me siento reflejada. Tradicionalmente, se representaba a las chicas en espacios privados, mientras que los chicos eran los que salían y exploraban; si las chicas están en la ciudad es siempre acompañadas de los chicos, esto es algo que aparece en las series populares de televisión a las que se refiere la autora. Leer sobre ello me recordó los momentos en que empecé a ir a la ciudad siendo adolescente, primero con mi hermana, dos años mayor que yo, un sábado por la tarde..., luego, más adelante, con amigas, compañeros del colegio, etcétera. Más tarde, cuando terminé mi formación en la Academia de Bellas Artes (tendría 22 o 23 años), empecé a hacer trabajos vinculados a la ciudad, con lugares específicos y físicos de la ciudad. Consistían en acciones: por ejemplo, estar horas colgada en una farola para ver la ciudad desde un solo punto de vista, durante tanto tiempo como pudiera quedarme allí. En otra de mis acciones, durante una semana, iba desde mi casa hasta el estudio descalza, y al volver limpiaba mis pies en un trozo de tela que luego estiraba como un lienzo y después mostraba el resultado. También saqué un molde de un fragmento de calle con cartón y luego lo monté como una escultura... Eran trabajos que comenzaban con una acción en la ciudad, la obra era el resultado de ello. No eran obras performativas, aunque lo eran de alguna forma, pero la idea era hacer acciones casi invisibles para más tarde mostrar el resultado. En otra ocasión grabé un video en el que caminaba por la ciudad siempre eludiendo mi sombra, en la sombra para no proyectarla.

Después, con un grupo de artistas, todos muy jóvenes, montamos el proyecto *Diogene*² en 2007, que todavía está en marcha, aunque ya no formo parte del colectivo. La idea era buscar espacios intersticiales en la ciudad para establecer una residencia «internacional» para artistas; los invitábamos a vivir en casas hechas de material reciclado en estos espacios. Utilizando el agua pública y produciendo la electricidad a través de paneles solares aprovechando la propia ciudad. Los artistas podían quedarse un mes o dos, según quisieran..., invitamos a creadores muy interesantes y se convirtió en un proyecto bastante exitoso. Al principio estuve muy implicada, convenciendo a todo el mundo de lo importante que era hacer esto [*risas*]. En cierto momento éramos doce artistas y comenzamos a organizar muchas actividades, también charlas, talleres, etcétera. Establecimos nuestra oficina en un antiguo tranvía en las vías de una línea en desuso que todavía está allí. Hicimos muchas cosas como colectivo, pero también simplemente como ciudadanos, como habitantes de una ciudad que utilizan sus espacios..., bajo la protección del «arte», por así decir. El tranvía estaba en una rotonda, en esta vía muerta. El espacio de la rotonda estaba cuando llegamos casi abandonado, sucio, la gente solo iba allí a pasear al perro. Está en un barrio muy populoso.

Cuando restauramos el tranvía y empezamos a organizar actividades, la gente empezó a ir y a considerar el espacio como algo más que un retrete para perros. Se convirtió en un parque, en un lugar habitable con árboles frutales, bancos y mesas.

YSM__ Pero después dejaste Turín para estudiar en Londres...

LC__ Cuando llegué a Londres estaba muy interesada en la ciudad, por supuesto, pero también me sentía como una extraña y me faltaba algo de valor para explorarla de la misma forma que hacía antes. Entonces, empecé más a pensar en esta idea del *site-specific* ficticio y en la idea de cómo la imaginación transforma un espacio. Durante mi master hice el trabajo titulado *The original is unfaithful to the translation* (2015), que consistía en reproducir todos los cuartos, las habitaciones, los lugares en los que había vivido, pero tal como yo los recordaba, no como eran en la realidad. Traté de traducir esto en esculturas. Coloqué todas las habitaciones juntas de manera que esto generó un espacio nuevo, producto del encuentro de estas habitaciones. Entonces, para generar la experiencia de vivir este espacio como algo totalmente nuevo, pedí a varias personas que hablaran sobre él o interactuaran con él de distintas formas. Pedí a una guía del museo Sir John Soane³ que grabase un texto que escribí utilizando el vocabulario habitual en las visitas. También pedí a un agente inmobiliario que preparase un anuncio para vender este espacio. Esto funcionaba con un mensaje de voz: en la instalación se encontraba el teléfono al que llamar y escuchabas el mensaje anunciador. Por último, involucré a un amigo que estudiaba conmigo y que solía vivir en espacios ocupados. Le invité a preparar una ocupación del espacio: en un ejercicio imaginativo hablaba con otros amigos de cómo ocuparía el espacio, abriría las puertas, etcétera. Solo he expuesto la instalación completa en Goldsmiths (Londres) y en La Casa Encendida (Madrid)⁴.

YSM__ Desde tus comienzos la idea de «lugar» está presente en tu trabajo. También en tu declaración de intenciones hablas de cómo la imaginación es una herramienta fundamental a la hora de crear un lugar al que pertenecer. Ese cuarto propio o lugar de pertenencia va cambiando de escala y apariencia a lo largo de tus diferentes proyectos: es a veces un espacio psicológico, a veces un espacio físico de memoria o una construcción fantástica. En sus diferentes acepciones, la idea de habitación es un hilo conductor en tu trabajo.

LC__ En el libro al que me refería de Leslie Kern (2021) también se habla de cómo las mujeres son representadas en sus habitaciones, en estos lugares privados. Y también como algo banalizado y tipificado en la cultura popular: los adoles-

2 . Véase <http://www.progettodiogene.eu>.

3 . Véase <https://www.soane.org>.

4 . Muestra de graduación MFA Goldsmiths, Londres, 2015; y como parte de la exposición colectiva *Regreso al futuro*, La Casa Encendida, Madrid, 2018.

centes en sus habitaciones... Pero para mí la experiencia de la exploración de la ciudad tiene que ver con eso, con encontrar un espacio propio. En Londres fue distinto. En Turín la ciudad era más para mí un campo de juegos. En Londres la aproximación tenía que ver con mi experiencia de la ciudad de otra manera: me sentía extraña, también aislada en cierta forma. Y creo que esta experiencia es común para muchos de los habitantes de Londres. Esto me llevó a *Monowe*. La idea de que uno solo es suficiente. De alguna manera esto encaja con los tiempos actuales, en los que hay mucha gente que vive sin familia y son una unidad, y con cómo esto crea una manera de estar en la ciudad.

YSM__ Sin embargo también has explorado el tema de la construcción del espacio a través de las relaciones entre sus «habitantes». Me refiero concretamente a la serie *Die Telamonen* (2020): una familia de esculturas que funcionaban a la vez como partes constituyentes de un edificio, agrupadas en una constelación imposible que vincula individualidad y colectividad, pasado y futuro.

LC__ Así es. De hecho para esta exposición en la Sala Verónicas he modificado una de las esculturas de la serie, *Fausto*, añadiéndole una estructura de aluminio que representa la parte de un edificio. En esta serie el edificio para mí representa la institución familiar. Traté la arquitectura en este trabajo como metáfora. A la vez, creo que la serie es coherente dentro de mi obra porque para mí la arquitectura también es la forma en que se habita. En *Monowe* también exploraba este aspecto de la arquitectura.

Con la serie *Die Telamonen* quería hablar además de la idea de familia nuclear y de cómo actualmente se está transformando. Las familias ahora se componen y recomponen de manera diferente a lo que se venía considerando la unidad familiar tradicional. Esto también tiene un aspecto biográfico, ya que mi propia familia la componen los hijos de mi pareja, nuestra propia hija y nosotros. De alguna manera volvemos a la familia pre-urbana..., las relaciones se flexibilizan, se comparten los cuidados y el tiempo a veces entre dos núcleos familiares, existen familias en las que la pareja es de un mismo sexo, familias unipersonales, monoparentales, etcétera.

YSM__ En esta nueva serie que presentas ahora, *Paphos* (2021), te alejas formalmente de los aspectos más figurativos presentes en *Die Telamonen*. A la vez, todas las obras parecen relacionarse unas con otras, como en *Die Telamonen*, mientras se crea un espacio propio en torno a cada una de ellas.

LC__ La forma en esta serie está inspirada en las esculturas públicas de la ciudad de Barcelona. Las obras contienen algunos elementos figurativos, extraídos directamente de las esculturas de referencia, pero son fundamentalmente formas orgánicas en proceso de transformación. Son «Susana Solanos», «Chillidas», la estatua a la República, un Hércules..., nacen de encuentros con estas esculturas en el espacio público y son una especie de pastiche [*risas*].

Una de las obras de la serie, hecha en barro, la preparé para una exposición en Barcelona en el espacio Bombon Projects ⁵. Durante el tiempo que duró la exposición su forma cambió. Esta primera escultura ha generado las demás, que representan distintos momentos de las fases del crecimiento, un tema que se trata en el texto de Isabel Valli. Para la exposición de la Sala Verónicas he producido una escultura en plastilina, por una parte para experimentar con el material y por otra porque la plastilina nunca se seca y, por tanto, continuará cambiando durante la exposición.

YSM__ ¿Cómo has abordado esta nueva serie en relación con lo que venimos comentando sobre la ciudad y la idea de su construcción basándose en la percepción individual?

LC__ Con *Paphos* he comenzado de alguna manera a explorar la ciudad de nuevo, pero esta vez con Lina, mi hija que es aún un bebé. Y de nuevo tengo que regresar al libro de Kern y a su primer capítulo que se titula «La ciudad de las madres» (Kern, 2021). Ella habla de cómo el *flâneur* nunca ha sido visto como una mujer, aunque autores feministas hablan de la *flâneuse*..., y Kern introduce una nueva categoría: la madre *flâneuse*, que vive la ciudad desde la perspectiva del carrito. Y en esta situación me encontré yo misma. Cuando empecé a pensar en la forma que tendría este nuevo *Paphos*..., comencé a reflexionar sobre mi relación con la ciudad en la que vivo en esta nueva situación. Y pensé, ¿cómo puedo trabajar la ciudad con una niña? Empecé a mirar la ciudad como una escultura desde esa perspectiva..., y fui encontrando al azar en mis paseos con Lina las obras a las que me refería anteriormente: esculturas que habitan el espacio público y, por tanto, se relacionan entre sí en ese tejido, pero cuyos estilos, formas y fechas de creación son de una enorme diversidad.

También reflexioné sobre la relación que Lina tendría con la ciudad: ella ha nacido en Barcelona pero su padre es danés y yo soy italiana, así que su identidad vendrá marcada en parte por esta circunstancia. Creo que la identidad viene condicionada por los padres y su historia, pero también por el lugar y las experiencias de vida. Esta idea de identidad se trasladó en la primera escultura en barro a la que me refería antes, una obra creada por la invitación que recibí de Bombon Projects para exponer inmediatamente después del confinamiento. Circunstancia que también me impulsó a centrarme en Barcelona, ya que durante ese período no era posible salir de la ciudad. El resultado de esta nueva serie de esculturas está, por tanto, ligado a una cuestión práctica de mi condición vital, pero también a mis intereses teóricos.

Cuando estuve en Nueva York ⁶, viví seis meses allí, exploré la ciudad, sí, pero nunca sentí que pertenecía a ese lugar. Lo mismo sucede con Londres,

5 . Exposición de Ludovica Carbotta, Galería Bombon Projects, Barcelona, 2021. Véase <https://bombonprojects.com/exhibition/ludovica-carbotta>.

6 . En 2018 Ludovica Carbotta recibe el premio de residencia New York Prize residency at ISCP, Brooklyn, Nueva York.

donde estuve varios años. Para Lina será diferente con respecto a Barcelona. Incluso para mí Barcelona es ya un lugar de pertenencia, aunque llevo menos tiempo aquí. Y pensé: tal vez es por Lina, ella es la «amiga» que me está presentando la ciudad. Y de nuevo vuelvo a este ensayo de Leslie Kern (2021), en el que la autora propone algo muy bonito al hablar de la ciudad como un espacio privado.

YSM__ Como un cuarto propio.

LC__ Sí, es un espacio privado, y más aún que el cuarto de un adolescente porque es más libre, está menos controlado y puedes desarrollar con libertad tu personalidad propia. Esto también les pasa a los adultos cuando se mudan a otra ciudad. O a los artistas cuando viajan a una residencia o a estudiar. Puedes presentarte desde cero, reinventarte y construir tu propia imagen de nuevo.

YSM__ En la vida, como en tus obras...

REFERENCIAS

Kern, L. (2021) [2019]. *Ciudad feminista. La lucha por el espacio en un mundo diseñado por hombres*. Bellaterra: Manresa.

A Room of One's Own: In **Conversation** with Ludovica Carbotta

– Yara Sonseca Mas

Yara Sonseca Mas__ Galleries and museums occupy spaces originally intended for other uses; they are located on islands and in former factories and historical buildings. Meanwhile, interdisciplinary artistic practices sometimes present quasi-ephemeral installations designed to provide a unique and unrepeatability experience, in a kind of massive exercise in “biennialization”. I don’t know whether you agree with this perspective, but I think it’s interesting to talk about it in relation to how you define your work: oriented towards fictional site-specificity. I would be interested to know how you think this definition fits into the context I’ve described.

Ludovica Carbotta__ Visiting Manifesta, Documenta, the Venice Biennale, and so on, I see them, in a different way, as other forms of gentrification, a kind of global gentrification that concentrates artists and curators internationally, transforming places for that period of time. Apart from this, my master’s dissertation at Goldsmiths in 2015¹ discusses this very subject of the different approaches to site-specific practice and my point of view on this issue. I considered the possibility of producing a site-specific work that would create a fictional place, or one resulting from applying fictional rules: whether the work could still be defined as site-specific in such cases. After preparing this project I began the *Monowe* series (2016 to the present), which recreates an imaginary city with a single inhabitant.

YSM__ You’ve raised two questions: on the one hand, gentrification, the transformation of an (essentially urban) place through the intervention of artists and cultural actions, and on the other, the possibility of creating a space of your own, personal, but mentally habitable in your own work through imagination. What connection do you see between these two subjects?

LC__ A bedside book for me at the moment is Leslie Kern’s *Feminist City* (Kern, 2021), which reflects on what a city would be like if it were designed from a feminist point of view. She begins by explaining that her perspective is certainly privileged, as a white woman from the first world, and so on, and partial. But to me this book echoes *Monowe* in the sense that we build the city individually. We decide where to live, in certain parts of the city, in a certain way, and we somehow discard other parts, constructing our own version of the city. There are as many cities as there are inhabitants. She also refers in one chapter to the question of the city when it’s inhabited by one person who lives alone.

YSM__ How did you come to be interested in the city as a subject in your work? And how has your relationship to that space evolved, a space that is “one’s own” and public at the same time?

LC__ In Turin I lived on the outskirts, not far from the centre, but more in contact with nature. In that sense, I felt a special fascination for the city as a teenager. I loved exploring it with my friends and it was a real discovery for me when I started going to school in the city by train. There is also a chapter in this book by Leslie Kern on the “city of friends”, in which I feel I recognize myself. Traditionally, girls were represented in private spaces, while boys were the ones who went out and explored; if girls are in the city they are always accompanied by boys, as you can see in the popular television series the author refers to. Reading about it reminded me of the times when I began to go to the city in my teens, first with my sister, who is two years older than me, one Saturday afternoon... and then with friends, classmates, and so on. Later on, when I finished my art school training (I would have been 22 or 23), I began to produce works connected with the city, with specific, physical places in the city. They were actions, like hanging on a lamp post for hours to see the city from a single point of view, for as long as I could stay there. In another of my actions, I went from my home to the studio barefoot for a week, and when I got back I wiped my feet on a piece of cloth and then stretched it out like a canvas and showed the result afterwards. I also took a moulding of a fragment of street in cardboard and then set it up as a sculpture... They were pieces that began with an action in the city; the work was the result. They weren't performative works, though in a way they were, but the idea was to perform almost invisible actions and then show the result later. On another occasion I shot a video in which I was walking through the city constantly avoiding my shadow, staying in the shade so as not to cast it.

Later, in 2007, I was one of a group of artists, all very young, who founded the *Diogene* project,² which is still running, although I'm no longer a member of the collective. The idea was to look for interstitial spaces in the city to set up an “international” residence for artists; we invited them to live in these spaces in houses made of recycled material. Using the public water supply and producing electricity with solar panels, making use of the city itself. The artists could stay for a month or two, as they wished... We invited very interesting creative people and it became a pretty successful project. I was closely involved at the beginning, persuading everyone how important it was to be doing this [*laughter*]. At one point there were twelve of us artists and we started organizing lots of activities, and also talks, workshops and so on. We set up our office in an old tram on the tracks of a disused line; it's still there. We did many things as a collective, but also just as people, as residents of a city using its spaces... under the protection of “art”, so to speak. The tram is on a roundabout, on that siding. When we arrived, the roundabout was a dirty, almost derelict space; people only went there to walk their dogs. It's in a densely populated neighbourhood. When we restored the tram and began to organize activities, people started going there and seeing the space as something more than a toilet for dogs. It became a park, a habitable place with fruit trees, benches and tables.

YSM__ But then you left Turin to study in London...

LC__ When I arrived in London I was very interested in the city, of course, but I also felt like a stranger and didn't quite have the courage to explore it in the same way as I had before. So then I began to think more about this idea of fictional site-specific art and of how imagination transforms a space. During my master's course I produced the piece entitled *The Original is Unfaithful to the Translation* (2015), which involved reproducing all the rooms, the places where I'd lived, but as I remembered them, not as they really were. I tried to translate this into sculptures. I placed all the rooms together, generating a new space, a product of the convergence of these rooms. Then, to create the feeling of experiencing this space as something totally new, I asked several people to talk about it or interact with it in various ways. I asked a guide at Sir John Soane's Museum³ to record a text I wrote using the typical language addressed to visitors. I also asked an estate agent to prepare an advertisement to sell the space. This was in the form of a voicemail message; the installation included a phone number that you could call and listen to the ad. Finally, I involved a friend who was studying with me and used to live in squatting houses. I invited him to prepare a plan to squat the space: in an imaginative exercise with another friend he talked about how he would occupy the space, get the doors open, and so on. I've only shown the complete installation at Goldsmiths (London) and La Casa Encendida (Madrid).⁴

YSM__ The idea of place has been present in your work from the beginning. In your declaration of intent you also talk about how imagination is an essential tool when creating a place to belong to. The scale and appearance of that room of one's own or place of belonging changes over the course of your different projects: sometimes it's a psychological space, sometimes a physical space of memory or a fantastical construction. In its different forms, the idea of a room, a habitat, is the leitmotif in your work.

LC__ The book I mentioned by Leslie Kern (2021) also discusses how women are represented in their rooms, in those private places. And also as something hackneyed and codified in popular culture: teenagers in their bedrooms... But for me the experience of exploring the city was about that, about finding a space of my own. In London it was different. In Turin the city was more of a playground to me. My approach in London had to do with experiencing the city differently: I felt like a stranger, and also somewhat isolated. And I think this is a experience shared by many inhabitants of London. This led me to *Monowe*. The idea that just one alone is enough. In a way this fits in with the current times, when a lot of people are living without a family, as a unit, and with how this creates a way of being in the city.

2. See <http://www.progettodiogene.eu>.

3. See <https://www.soane.org>.

4. MFA Degree Show, Goldsmiths, London, 2015, and as part of the collective exhibition *Regreso al futuro* [Back to the Future], La Casa Encendida, Madrid, 2018.

YSM__ And yet you've also explored the theme of constructing a space through the relationships between its "inhabitants". I'm referring specifically to the *Die Telamonen* series (2020): a family of sculptures which functioned at the same time as constituent parts of a building, grouped together in an impossible constellation linking individuality and community, past and future.

LC__ That's right. In fact for this exhibition at Sala Verónicas I've modified one of the sculptures in the series, Fausto, by adding an aluminium structure representing part of a building. In this series, the building, to me, represents the institution of the family. I treated architecture in this work as a metaphor. At the same time, I think the series is consistent with the rest of my work because to me architecture is also the way in which it is inhabited. I explored this aspect of architecture in *Monowe* as well.

With the *Die Telamonen* series I also wanted to talk about the idea of the nuclear family and how it's currently changing. Families are now being formed and reformed differently from what used to be considered the traditional family unit. This has a biographical dimension too, since my own family is composed of my partner's children, our own daughter and ourselves. We're going back to the pre-urban family, in a way; relationships are becoming more flexible, care and time are sometimes shared between two family nuclei, there are families with same-sex couples, one-person families, single-parent families, and so on.

YSM__ In this new series you're now presenting, *Paphos* (2021), you move away in formal terms from the more figurative aspects present in *Die Telamonen*. At the same time, all the works seem related to each other, as in *Die Telamonen*, while each has a space of its own created around it.

LC__ The form of this series is inspired by the public sculptures of the city of Barcelona. The works contain some figurative elements, taken directly from the sculptures used as references, but they are essentially organic forms in the process of transformation. They are "Susana Solanos", "Chillidas", the monument to the Republic, a Hercules... they arise from encounters with these sculptures in the public space and are a kind of pastiche [*laughter*]. One of the works in the series, in clay, is a piece I prepared for an exhibition in Barcelona at the Bombon Projects space. During the time the exhibition lasted its form changed. This first sculpture generated the others, which represent different moments in the phases of growth, a subject addressed in Isabel Valli's text. For the show at Sala Verónicas I've produced a sculpture in plasticine, partly to experiment with the material and partly because plasticine never dries out and will therefore continue changing during the exhibition.

YSM__ How have you approached this new series in relation to what we've been saying about the city and the idea of it being constructed on the basis of individual perception?

LC__ With *Paphos* I've started exploring the city again, in a sense, but this time with Lina, my daughter, who's still a baby. And once again I have to return to Kern's book and its first chapter, entitled "City of Moms" (Kern, 2021). She talks about how the *flâneur* has never been seen as a woman, although feminist authors refer to the *flâneuse*... and she introduces a new category: the "mommy *flâneuse*", who experiences the city from the perspective of a stroller or buggy. And that was the situation I found myself in. When I started thinking about the form this new *Paphos* would take... I began to reflect on my relationship with the city where I live in this new situation. And I thought, how can I work the city with a baby girl? I began to look at the city as a sculpture from that perspective... and on my walks with Lina I happened to come across the works I mentioned earlier: sculptures that inhabit the public space and are therefore related to each other in that fabric, but are enormously diverse in their styles, forms and dates of creation. I also reflected on the relationship Lina would have with the city: she was born in Barcelona but her father is Danish and I'm Italian, so her identity will be marked by these factors. I think your identity is determined by your parents and their history, but also by the place where you live and your life experiences. This idea of identity was transmuted into the first clay sculpture I referred to before, a work created as a result of the invitation I received from Bombon Projects to exhibit straight after lockdown. These circumstances also led me to focus on Barcelona, since it was impossible to leave the city during that period. So the result of this new series of sculptures is linked to a practical question of my personal situation, but also to my theoretical interests.

When I was in New York, where I lived for six months, I did explore the city, but I never felt I belonged there. The same is true of London, where I spent several years. For Lina it will be different with Barcelona. Even for me Barcelona is already a place of belonging, although I haven't been here so long. And I thought: maybe it's because of Lina; she's the "friend" who's introducing me to the city. And I return once more to this book by Leslie Kern (2021), in which she suggests a lovely idea when she speaks of the city as a private space.

5 . Exhibition by Ludovica Carbotta, Galería Bombon Projects, Barcelona, 2021. See <https://bombonprojects.com/exhibition/ludovica-carbotta>.

6 . In 2018 Ludovica Carbotta was awarded an ISCP New York Residency in Brooklyn, New York.

YSM__ Like a room of one's own.

LC__ Yes, it's a private space, even more so than a teenager's room, because it's more open and less controlled and you're free to develop your own personality. This also happens to adults when they move to another city. Or to artists when they travel to a residency or to study. You can introduce yourself with a clean slate, reinvent yourself and construct your own image from scratch.

YSM__ In life, as in your works...

REFERENCES

Kern, L. (2021) [2019]. *Ciudad feminista. La lucha por el espacio en un mundo diseñado por hombres*. Bellaterra: Manresa.

Faustolo Telamon, 2020
110 h x 40 x 40 cm
Espuma
Foam





Die Telamonen

– Ludovica Carbotta y Damian Jurt

Los Telamonen han sufrido una gran pérdida que les ha dejado profundas cicatrices. «¿Hemos sucumbido a un engaño y ni siquiera existimos? ¿Estamos hechos únicamente de nuestra materia corpórea?», se pregunta *Faustine Telamon*, y comienza a mirar más de cerca, reconociendo los pilares de madera que conectan sus diversas formas. Las rudimentarias extremidades están revestidas en color beige, dándoles un aspecto poco llamativo. Las partes sueltas se estabilizan entre ellas.

Todos han perdido la memoria de su pasado.

Stine Telamon lo acepta y mira con calma hacia el futuro. Pero *Felice Telamon* está casi destrozado por su dolor. Es consciente de su fragilidad y evita afrontar el pasado. *Fausta Telamon* se siente responsable e intenta con frecuencia enmendarlo. A pesar de su enfermedad congénita, que le impide caminar erguida, está en paz consigo misma.

Para *Stine Telamon*, la desaparición de su historia es un alivio. No quiere recuperarla. Una gran levedad interior la inunda desde entonces. En reposo, pero frágil. En ocasiones se toca cuidadosamente la piel y le sorprende su tacto duro y rugoso. «¿Qué me ha sucedido?», se pregunta, y al mismo tiempo entiende por qué se siente aliviada al no recordar. Sin embargo, su postura erguida no puede ocultar que su cuerpo alberga algo sin desarrollar.

Mientras tanto, se han formado manchas rosadas en la piel de *Felice Telamon*. En contraste con su aspecto envejecido, las anomalías parecen jóvenes y suaves como la piel de un niño. Su cuerpo parece estar rejuveneciéndose. Permanece el vacío implacable en el interior de *Felice*. Duda que se pueda crear un futuro coherente sin conocer la historia. Está convencido de que los Telamonen tienen que redescubrir su pasado. *Stine* vacila.

Fausto Telamon tiene un aspecto enérgico y seguro de sí mismo. Arrastra con firmeza un espejo de cuerpo entero fijado a su espalda. Por muchas vueltas que dé, no puede ver su propio reflejo. Cuando *Faustine Telamon* se mira en el espejo, ve la espalda de su antecesor y piensa: «la superficie desnuda de su cuerpo parece desgastada y rugosa, pero sé cómo de esbelto puede ser.» Ahora, mirando su propio reflejo, duda incluso que Fausto sea real.

Faustine lo cuestiona todo y *Fausto*, a pesar de su notoria paciencia, estalla: «¿me estás mirando bien?, ¿me estás escuchando? Parece que no me has oído, que no me has visto; es como si los oídos que tienes no sirvieran para oír y tus ojos no valieran para ver». Impasible ante la reprimenda de *Fausto*, *Faustine* sigue buscando la claridad y está convencida de que solo recuperando la memoria cobrarán confianza.

Fausto y *Stine*, precursores de *Faustolo* y *Fausta*, solo parecen tener ojos para *Faustolo*. Han creado cada parte de su cuerpo y están convencidos de que se acerca a la perfección. Cuando sacaron a *Fausta* del molde y se dieron cuenta de que no podía mantenerse erguida a causa de la blandura y ductilidad de su materia, todavía estaban llenos de esperanza. Se imaginaban que con la edad superaría este problema menor y que, con un poco de esfuerzo, podían haberla ayudado. Desgraciadamente, nunca llegaron

a dedicarse a ello de verdad. *Fausto* es tan egocéntrico que nunca vuelve la cabeza para mirar a *Fausta*. Y *Stine*, sin ser ni siquiera consciente de ello, solo quiere mirar hacia el futuro, siempre soñando y solo proyectando en *Faustolo* el ideal de su amor.

Faustolo es verdaderamente perfecto; entre muchas opciones, se eligió la mejor.

Tiene la piel suave y uniforme y comparte igual número de rasgos físicos tanto de *Fausto* como de *Stine*. Parece perfectamente equilibrado, pero sin duda ha heredado también su peculiaridad de ser sumamente egocéntrico. *Fausta* crece y se hace fuerte, no solo por dentro. Al mismo tiempo, no se preocupa en realidad por su incapacidad de enderezar su cuerpo. Al fin y al cabo, todos los demás *Telamones* que son capaces de erguirse no pueden competir realmente con su flexibilidad.

Esa pequeña figura. ¿Qué está haciendo exactamente? Aunque parezca ligera como si bailara en precario equilibrio, *Stinenits* está lastrada por el peso de lo convencional. Empuja firmemente contra el hombro de *Fausto*, el paciente *Fausto*, con todo el peso de su cuerpo. Tal vez sea parte de él, o bien podría ser otro reflejo. Una doble, quizá de otra familia del futuro o del pasado. El peso que lleva es aún visible en forma de fragmentos en su cabeza y su espalda.

Faustotsuaf, al otro lado de la habitación, parece desesperado, incluso abatido.

Pero a diferencia de *Stinenits*, el único impedimento de *Faustotsuaf* es su propio cuerpo. Un cuerpo que conserva un recuerdo en contra de su propia voluntad. Si es que existe tal cosa. Todos los miembros de la familia de los *Telamones* se creen que han conseguido liberarse; a estas alturas están plenamente convencidos de ser independientes. Pero su postura revela que siguen vinculados a la institución que los sostiene.

Favst y *Felicia Telamón* son de alguna manera muy similares a *Paustin* y *Austena Telamón*; de hecho, pertenecen a la misma generación. Su sustancia ya es casi plana; es un relieve de lo que solían ser. El verdadero pasado se funde con lo que los otros *Telamones* recuerdan de ellos; en su memoria, las dos parejas comparten incluso nombres similares, igual que cualquier otro componente de la familia, en realidad. La pose de *Favst* y *Felicia* es la misma que la de *Paustin* y *Austena*, hecha por la misma mano, según parece, como imagen estándar. Unos ancianos encantadores captados acostados en la cama, mismo punto de vista, memoria normal.

Die Telamonen

– Ludovica Carbotta
and Damian Jurt

The Telamons have suffered a great loss that left them with deep scars. “Have we succumbed to a delusion and do not even exist? Are we only made of our corporal matter?” *Faustine Telamon* asks herself and begins to look more closely, recognizing wooden struts that connect her various forms. The rudimentary limbs are covered in beige, giving their appearance something inconspicuous. Loose parts stabilize each other.

They all lost the memory of their past.

Stine Telamon comes to terms with this and looks calmly into the future. But *Felice Telamon* is almost crushed by his grief. He is aware of his fragile nature and avoids dealing with the past. *Fausta Telamon* feels responsible and tries regularly to straighten him up. Despite her congenital illness, which makes it impossible for her to walk upright, she is at peace with herself.

Stine Telamon considers the disappearance of her history as a relief. She doesn't want it back. An inner lightness has been spreading through her ever since. Resting and yet fragile. Occasionally she carefully touches her skin and is astonished by how hard and rugged it feels. “What happened to me?”, she asks herself and realizes at the same time why she is relieved to not remember. However, her upright posture cannot conceal the fact that her body carries something undeveloped.

Meanwhile, pink spots have formed on the skin of *Felice Telamon*. In contrast to its aged appearance, the anomalies look young and soft like the skin of a child. His body seems to be rejuvenating. The gnawing emptiness inside *Felice* has remained. He doubts that a meaningful future can be created without the knowledge of history. He is convinced that the Telamons must rediscover their past. Stine hesitates.

Fausto Telamon has a brisk and self-confident appearance. He firmly pulls a life-size mirror which is connected to his back. No matter how he turns, he cannot see his own reflection. When *Faustine Telamon* looks into the mirror she sees the back of her predecessor and thinks. “The raw surface of his body looks worn and rugged, but I know how he can be slight”. Now, looking at her own image, she is doubting whether *Fausto* is even real.

Faustine questions everything and *Fausto*, despite his notorious patience, he burst: “Are you even looking at me properly? Are you listening to me? It is as if you have not heard me, as if you have not seen me; it is as if the ears you have are not good for hearing, as if your eyes are not good for seeing” Unimpressed by Fausto's admonitions, *Faustine* continues to seek for clarity and is convinced that only the recovery of memory will bring them confidence.

Fausto and Stine, Fausto and Stine, the precursors of *Faustolo and Fausta*, only seem to have eyes for *Faustolo*. They have determined every part of his body and are convinced that he is close to perfection. When *Fausta* was taken out from the mould and they realized that she could not stand upright because of her soft, ductile materiality, they were still full of hope. They imagined that she would outgrow this minor problem and with some

effort they would have been able to help her. Unfortunately, they never got around to really work on it. *Fausto* is so full of himself that he never turns his head to look at *Fausta*. And *Stine*, without even realizing it, just wants to look towards the future, always dreaming and only projecting in *Faustolo* the ideal of her love.

Faustolo is indeed perfect, the best option was chosen between many. His skin is smooth and regular and he shares an equal amount of physical traits from both *Fausto* and *Stine*. He appears perfectly balanced, but surely, he has also inherited their peculiarity of being extremely self-centred. *Fausta* grows up and becomes strong not only internally. At the same time, she does not really worry about her incapacity to uncurve her body. In the end all of the others *Telamons* that are able to stand, cannot really compete with her flexibility.

That little figure. What exactly is she doing? Even if she seems light as if dancing in a precarious balance, *Stinenits* is embedded with the weight of conventionality. She pushes firmly on *Fausto's* shoulder, the patient *Fausto*, with all the weight of her body. Maybe she is part of him or could she be another reflection. A double, maybe from another family from the future or the past. The weight she is carrying is still visible as fragments on her head and her back.

Faustotsuaf, on the other side of the room, appears desperate, even miserable. But on the contrary of *Stinenits* the only hindrance of *Faustotsuaf* is his own body. A body that preserves a memory against his own personal will. Supposing such a thing exists. All the *Telamon* family members believe that they have managed to free themselves, they are by now extremely convinced to be independent. But their stance reveals that they are still related to the institution that sustains them.

Favst and *Felicia Telamon* are somehow very similar to *Paustin* and *Austena Telamon*, they belong to the same generation indeed. Their substance is almost flat by now, it is a relief of what they used to be. The true past blurs with what the other *Telamons* remember of them, in their memories the two couples even share a similar name, actually as any other component of the family does. *Favst* and *Felicia* pose is the same as *Paustin* and *Austena* one, made by the same hand it seems, as a standard image. Charming old folks captured while lying in their bed, same point of view, ordinary memory.



Stine Telamon, 2020
250 h x 60 x 90 cm
Poliestireno, resina a base
de agua, aluminio, pintura acrílica
y resina de masilla

Polystyrene, water-based resin,
aluminum, acrylic paint, putty resin





Fausta Telamon, 2020
90 h x 130 x 55 cm
Espanja, aluminio, resina,
hormigón y pigmento
Sponge, aluminum, resin,
concrete and pigment



Paustin und Austena
Telamon, 2020
210 h x 119 x 40 cm
Resina a base de agua
y aluminio

Water-based ecologic
resin, aluminum



Favst und Felicia
Telamon, 2020
210 h x 119 x 42 cm
Resina a base de agua
y aluminio

Water-based ecologic
resin, aluminum

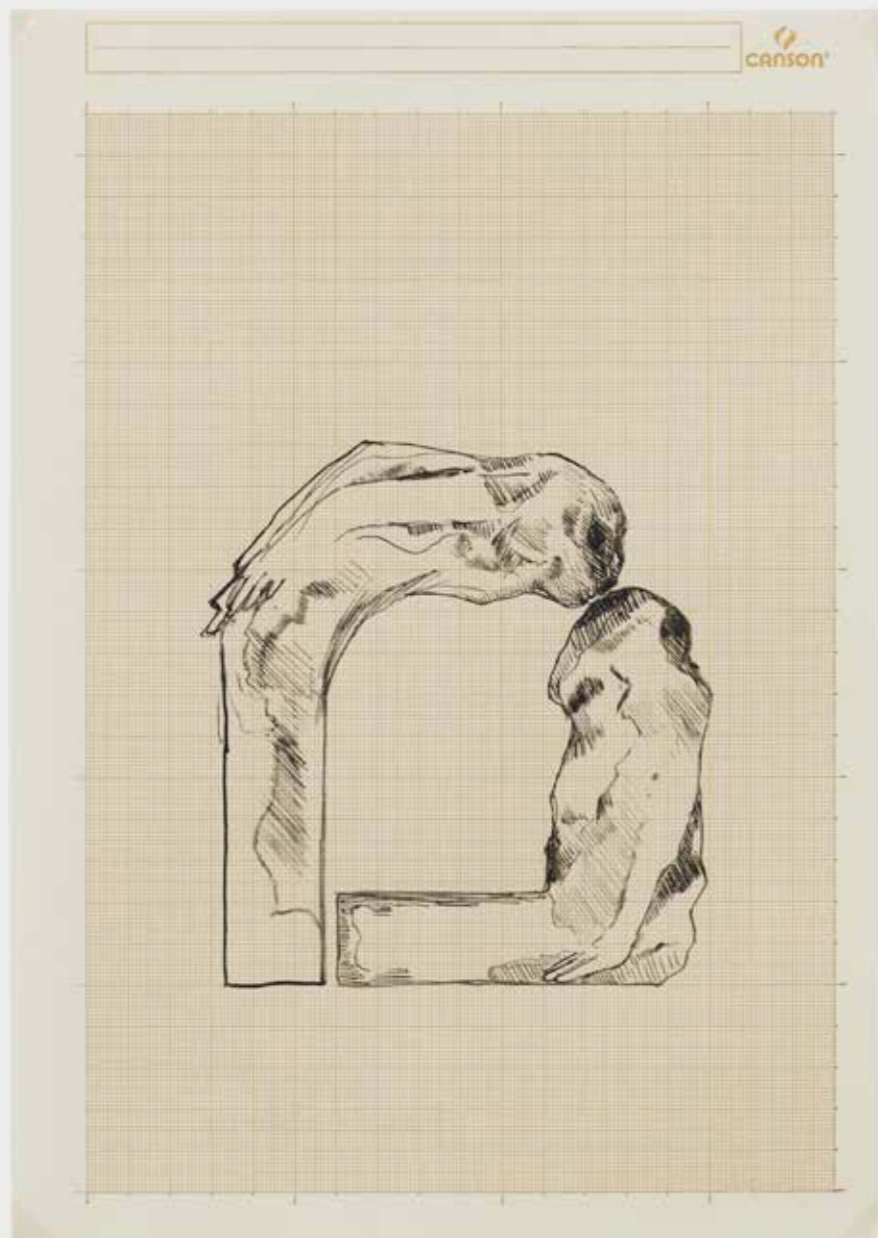
Stinenits Telamon, 2020
200 h x 30 x 40 cm
Aluminio, espuma y resina
de masilla

Aluminum, foam,
putty resin

Fausto Telamon, 2020
250 h x 65 x 65 cm
Poliestireno, resina a base
de agua y aluminio

Polystyrene, water-based
resin, aluminum





Untitled, 2020
29.7 x 21 cm
Tinta sobre papel
Ink on paper



Untitled, 2020
29.7 x 21 cm
Tinta y grafito sobre papel
Ink and graphite on paper



Faustotsuaf Telamon, 2020
220 h x 30 x 40 cm
Aluminio, espuma y resina
de masilla
Aluminum, foam, putty resin



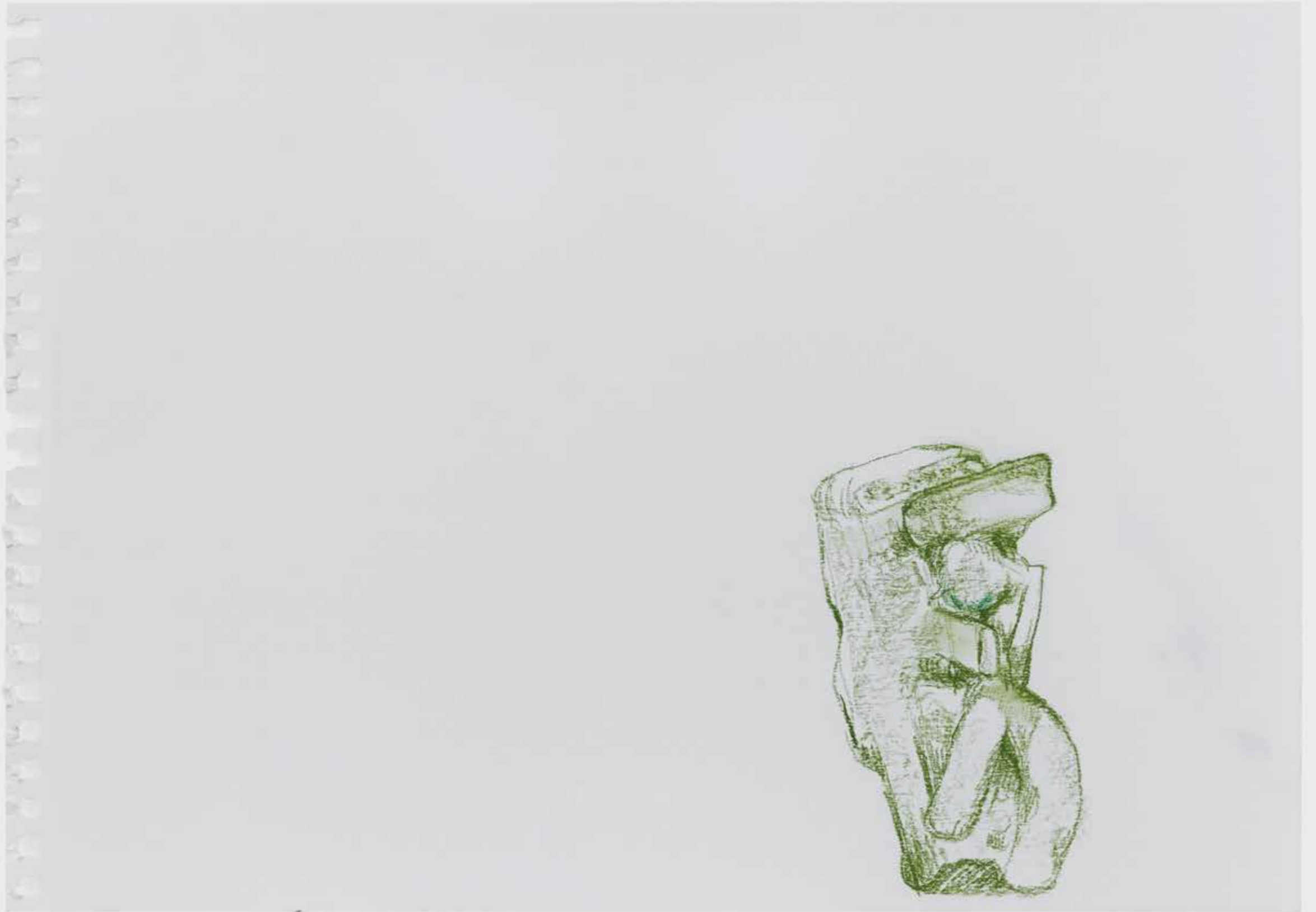
Untitled, 2020
70 x 50 cm
Resina ecológica
con base de agua

Water based
ecologic resin



Untitled, 2020
105 x 65 cm
Resina ecológica
con base de agua

Water based - ecologic resin



Untitled, 2020
29,7 x 42 cm
Grafito sobre papel
Graphite on paper



Untitled, 2020
29,7 x 21 cm
Grafito sobre papel
Graphite on paper



Untitled, 2020
29,7 x 21 cm
Tinta sobre papel
Ink on paper



Untitled, 2020
29,7 x 21 cm
Grafito sobre papel
Graphite on paper



Untitled, 2020
42 x 29,7 cm
Tinta sobre papel
Ink on paper

Paphos

– Isabel Valli

Inicialmente el yo, desconocedor de sus propios límites, se sitúa en el centro de la realidad, fusionado con el mundo exterior. Así, en las primeras etapas, una escultura crece integrando elementos de su entorno, hasta el punto de fusionarse con las herramientas utilizadas para tallarla y los objetos que se encuentran en el taller. En estas primeras fases la escultura no se diferencia del escultor, ¿pero es el artista capaz de apreciar la distinción? Ambos se integran sin que se aprecien netamente sus contornos.

Con el paso del tiempo la arcilla crece, cambia, se seca o se reduce. Su desarrollo se despliega por fases que incorporan encuentros con las esculturas de la ciudad: encuentros físicos o deseados. Las imágenes de los demás se convierten en partes del yo que los refleja como única evidencia tangible que queda de su existencia. Como las neuronas espejo, que se activan cuando hacemos algo, pero también cuando observamos que otro lleva a cabo la misma acción; por ejemplo, cuando sonreímos y también al observar que otro sonríe. Su misteriosa función contribuye a la comprensión de las emociones, las intenciones y las acciones de los demás. Resonando internamente con el otro para construir una teoría de la mente, una presunción de lo que piensa o siente el otro: un espejo en el que se basa la empatía.

La proximidad con los demás puede transformar una escultura que se desarrolla y va aprendiendo a lo largo del tiempo. En conversación con el joven matemático Theaetetus, Sócrates explica en el diálogo platónico homónimo: «¿puede el hombre aprender una cosa tras otra? Supongamos, por razón de argumento, que hay en nuestras almas un bloque de cera, en un caso más grande, en otro más pequeño; en un caso la cera es más pura, en otro más impura y más dura; en algunos casos, más suave; y en algunos, de la calidad adecuada. Digamos, pues, que este es el don de Mnemosyne, diosa titánide de la memoria y madre de las musas. Siempre que deseamos recordar algo que vemos, que escuchamos o que pensamos, ponemos esa cera bajo las percepciones y los pensamientos y dejamos que se impriman allí, al igual que los anillos de sello, y todo lo que queda impreso lo recordamos y conocemos mientras dura su imagen, pero olvidamos y desconocemos lo que se borra o no se puede imprimir» (Platón, 2019).

Los moldes y las reproducciones pueden dar forma a la memoria. La estructura cambia durante el crecimiento y, en función de encuentros y capas de experiencia, comienza a formar los pliegues característicos que definen las diferentes regiones. Sin embargo, la acumulación también se pule, y se eliminan las conexiones ineficientes como se podan los árboles: cortando las ramas débiles para favorecer un crecimiento más vigoroso. Los recuerdos inútiles se cortan y quedan a un lado fragmentos que ya no son visibles. Como una vieja gárgola que encuentras una vez y nunca más. Mediante estos mecanismos de poda, el cerebro aumenta su eficiencia y su plasticidad determina tanto lo que aprendemos como lo que se olvida. Sin embargo, todos los intentos de construir sistemas de inteligencia artificial que aprenden mediante la poda, se enfrentan al problema de olvidar lo que habían aprendido antes. En cada etapa de crecimiento, la arcilla cubre las capas anteriores y oculta lo que antes era visible.

Quizás «las cuerdas de títeres, como rizoma o multiplicidad, no están atadas a la supuesta voluntad de un artista o titiritero, sino a una multiplicidad de fibras nerviosas que forman otro títere en otra dimensión conectada con la anterior» (Deleuze, G. y Guattari, F., 1987). Por lo tanto, lo que ya no es visible todavía está presente en la mente del artista y en los bocetos de otras esculturas, así como en una serie de impresiones en la arcilla de momentos del pasado. Sin embargo, su desarrollo no es lineal y el crecimiento se conduce por aproximaciones progresivas a través de la ilusión del tiempo, en el que «incluso la distinción entre presente, pasado y futuro se hace fluctuante, indeterminada» (Rovelli, 2017). Por lo tanto, diversos momentos de crecimiento conviven y son simultáneamente visibles.

Pero el comportamiento se modifica por la presencia de otros en múltiples maneras. Por ejemplo, los individuos modifican su comportamiento en respuesta a la conciencia de ser observados. Este efecto notable se descubrió durante los experimentos realizados en la planta de Hawthorn Western Electric ¹, en Cicero (Illinois), al comprobar que la fuerza común que impulsaba el cambio en el comportamiento de los trabajadores era el hecho mismo de estar sometidos a pruebas de observación. En la soledad de la caja y temporalmente alejada de la mirada del público, la escultura puede relajar su compostura y adquirir una nueva forma en reposo. Aun así, su lugar natural está bajo los focos y la visita periódica del público. Esa oscilación de la experiencia subjetiva puede generar una tensión entre la exactitud de lo real y la representación. Se trata de un gesto recurrente confiado al azar con consecuencias imprevisibles.

Según la Metamorfosis de Ovidio, el rey chipriota y escultor Pigmalión talló en marfil una escultura femenina y la amó tan profundamente que anhelaba que cobrara alma y vida. Afrodita le concedió ese deseo y Pigmalión se casó con la estatua convertida en mujer. Se desconoce si su hija Pafos fue una figura esculpida o tuvo naturaleza humana. Sin embargo, posiblemente esto no sea lo esencial. Al fin y al cabo, «si los humanos definen las situaciones como reales, son reales en sus consecuencias»².

1 . La planta de Hawthorn resultó ser ficticia.

2 . Teorema de Thomas (1928), William Isaac Thomas y Dorothy Swaine Thomas.

REFERENCIAS

- Deleuze, G. y Guattari, F. (1987) [1980]. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press.
- Platón (2019) [circa 369 BCE]. *Theaetetus*. Oxford: Oxford World's Classics.
- Rovelli, C. (2017). *The Order of Time*. Londres: Penguin.

Paphos

– Isabel Valli

At the beginning the self stands at the centre of reality, unaware of its own limits, blending with the external world. Thus in the early stages a sculpture grows, inseparable from elements of the surrounding, to the point of not being able to set itself apart from the tools used for its forging and objects found nearby in the studio space. In these initial phases a sculpture does not even distinguish itself from the sculptor, but is the sculptor fully able to identify this divide? The two are seamlessly merged with no clear distinction between where one ends and the other begins.

Over time the clay keeps growing or changing or drying or shrinking. Development unfolds through phases that incorporate encounters with sculptures in the city — physical encounters or desired ones. Images of others thus become parts of the self, mirroring others as the only remaining tangible evidence of their existence. Just like mirror neurons that are active when doing something, but also when observing others doing that same thing. Let's say both when smiling and also when observing someone else smile. Their mysterious function contributes to the understanding of the emotions, the intentions and the actions of others. Resonating internally with the other to create a theory of mind, a presumption of what another thinks or feels. A mirroring that is the basis for empathy.

Proximity to others can then transform a sculpture that grows learning over time. Talking to the young mathematician Theaetetus in the homonymous platonic dialogue, Socrates states: "Can man learn one thing after another? Please assume, then, for the sake of argument, that there is in our souls a block of wax, in one case larger, in another smaller, in one case the wax is purer, in another more impure and harder, in some cases softer, and in some of proper quality. Let us, then, say that this is the gift of Mnemosyne, Titan goddess of Memory, mother of the Muses, and that whenever we wish to remember anything we see or hear or think, we hold this wax under the perceptions and thoughts and imprint them upon it, just as we make impressions from seal rings; and whatever is imprinted we remember and know as long as its image lasts, but whatever is rubbed out or cannot be imprinted we forget and do not know" (Platón, 2019).

Moulds and reproductions hence can shape memory. The structure changes during growth and begins to form the characteristic folds that designate different regions, based on encounters and layers of experience. Yet regressive events refine the abundance, removing inefficient connections like pruning trees, cutting feeble branches to promote a more vigorous growth. Memories that are not useful are thus carved out and fragments no longer visible are left aside. Like an old gargoyle, encountered once and never met again. Through these pruning mechanisms brains increase their efficiency, and plasticity dictates what we learn or we forget. Yet, all attempts to construct artificial intelligence systems that learn by pruning, face the problem that each time they learn something new, they forget everything they had learnt before. For every stage of growth the clay covers previous layers, and what was once visible it is no more.

Perhaps “puppet strings, as a rhizome or multiplicity, are tied not to the supposed will of an artist or puppeteer but to a multiplicity of nerve fibers, which form another puppet in other dimensions connected to the first.” (Deleuze, G. and Guattari, F., 1987). Hence what is no longer visible is still present in the artist’s mind and in sketched details of other sculptures as well as serial clay recordings of moments past. Yet development is not linear and growth proceeds by progressive approximations through the illusion of time, where “even the distinction between present, past and future becomes fluctuating, indeterminate.” (Rovelli, 2017). Hence several moments of growth are simultaneously visible and coexist.

But behaviour is shaped by the presence of others in multiple ways. For example, individuals modify their behaviour in response to the awareness of being observed. This remarkable effect was discovered during experiments conducted at the Hawthorn Western Electric plant ¹, in Cicero, Illinois, observing that the common underlying force driving the change in the workers’ behaviour was the fact itself of being subject to the tests. In the solitude of the crate the sculpture can then loosen its composure, a restful reconfiguration temporarily away from the audience’s gaze. Yet its natural place is under the spotlight, and the audience periodically returns. This oscillation of the subjective experience can generate a tension between the exactitude of the real and representation. A recurrent gesture entrusted to chance with unpredictable consequences.

In Ovid’s *Metamorphoses*, Cypriot sculptor Pygmalion carved a woman out of ivory and loved the statue so deeply that he wished she came to life. Aphrodite granted his wish and Pygmalion married the sculpture turned human. Together they had a daughter called Paphos but whether she was sculpted or human it is not known. Yet this may not even be the point of the matter. “If humans define situations as real, they are real in their consequences” after all. ²

1 . The Hawthorn plant turned out to be fictitious.

2 . Thomas’s Theorem (1928), William Isaac Thomas and Dorothy Swaine Thomas.

REFERENCES

- Deleuze, G. y Guattari, F. (1987) [1980]. *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, Londres: University of Minnesota Press.
- Platón (2019) [circa 369 BCE]. *Theaetetus*. Oxford: Oxford World’s Classics.
- Rovelli, C. (2017). *The Order of Time*. Londres: Penguin.



S/T (Paphos), 2021
Medidas variables
Madera, cuerdas,
espuma, metacrilato
y dibujos sobre papel

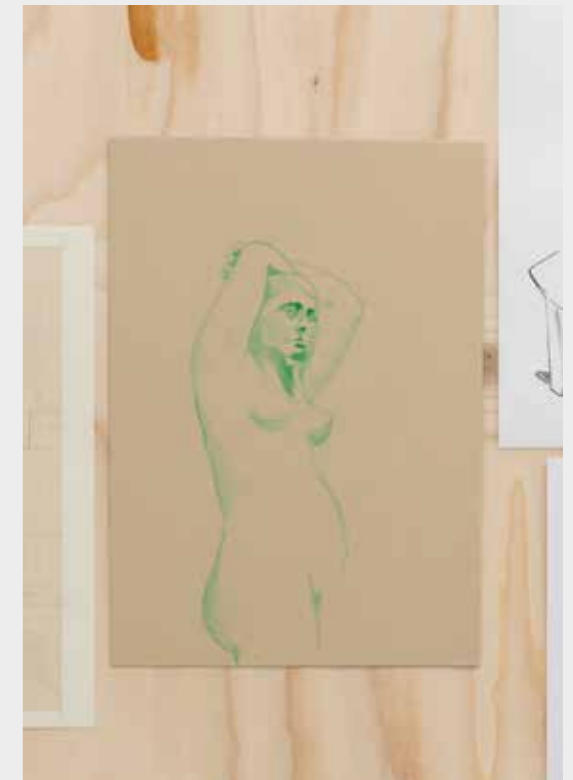
Dimensions variable
Wood, ropes, foam,
methacrylate and
drawings on paper





S/T (Paphos), 2021
21 x 29,7 cm
Acuarela y grafito
sobre papel

Watercolor and
graphite on paper



S/T (Paphos), 2021
21 x 29,7 cm
Acuarela y grafito
sobre papel

Watercolor and
graphite on paper



S/T (Paphos), 2021
33 x 23,5 cm
Tinta sobre papel

Ink on paper



S/T (Paphos), 2021
21 x 15 cm
Grafito y acuarela
sobre papel

Graphite and
watercolour on paper



S/T (Paphos), 2021
40 x 30 cm
Grafito y guasch
sobre papel

Graphite and
tempera on paper



S/T (Paphos), 2021
40 x 30 cm
Grafito, tinta y acuarela
sobre papel

Graphite, ink and
watercolour on paper



S/T (Paphos), 2021
161 h x 122 x 70 cm
Resina ecológica
y espuma

Ecological resin
and foam



S/T (Paphos), 2021
50 h x 105 x 45 cm
Resina ecológica

Ecological resin

Detalle de S/T (Paphos), 2021
161 x 122 x 70 cm
Resina ecológica
y espuma

Ecological resin
and foam



Biografía

– Ludovica Carbotta

Ludovica Carbotta (Turín, 1982), vive y trabaja en Barcelona. Su práctica se centra en la exploración física del espacio urbano y en cómo los individuos establecen conexiones con el entorno en el que habitan. En su trabajo reciente combina instalaciones, textos y performance. Investiga sobre la especificidad del lugar ficticio, una práctica orientada al espacio que considera lugares imaginarios o encarna lugares ficticios, recuperando el papel de la imaginación como valor para construir nuestro conocimiento.

Carbotta ha realizado un MFA en la Universidad de Goldsmiths de Londres (2015). Su obra ha sido presentada en la 58th International Art Exhibition, *May You Live in Interesting Times*, Bienal de Venecia (2019), comisariada por Ralph Rugoff.

Entre sus exposiciones individuales se encuentran: *Paphos*, Galería Bombon Projects, Barcelona, España (2021); *Die Telamonen*, Jahn und Jahn, Munich, Alemania (2020); *Die Telamonen*, Bündner Kunstmuseum, Chur, Suiza (2020); *Monowe*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Turín (2019); smART, Roma (2019); Artissima Present Future, Turín (2018); Marselleria, Nueva York (2018); Galería Marta Cervera, Madrid, España (2017); *ON Public - Monowe*, Bolonia (2016); *A motorway is a very strong wind*, Care Of, Milán (2014); *Vitrine 270° - Without Walls*, Galleria Arte Moderna, Turín (2013); *Greater Torino*, Sandretto Re Rebaudengo Foundation, Turín (2011).

Entre sus recientes exposiciones colectivas como: Macro (Roma, IT), GNAM (Roma, IT), Drawing Center (Nueva York, US), EACC (Castelló de la Plana, E), La Casa Encendida (Madrid, E), Mambo (Bolonia, IT), Palazzo Fortuny (Venecia, IT), Künstlerhaus Museum (Graz, AU), MAXXI Museum (Roma, IT), Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (Turín, IT), Hangar Bicocca (Milán, IT), Dublin Contemporary (Dublín, IRL), Matadero (Madrid, E), Swiss Institute (Roma, IT), Les Instants Chavirés (París, FR).

Es cofundadora del Progetto Diogene, un Programa Internacional de Residencias en el espacio público (Turin – www.progettodiogene.eu) y The Institute of Things to Come (El Instituto de las Cosas que Vienen), un centro de investigación sobre escenarios futuroológicos (www.theinstituteofthingstocome.com).

Recibe el premio Ariane de Rothschild Prize, Milán (2011), el Premio Gallarate (2016), International Fellowship Gasworks, Londres (2016), y una mención especial al Premio ITALIA, MAXXI Museum, Roma (2016). En 2017 es investigadora asociada en la Jan Van Eyck Academie, en Maastricht; en 2018 recibe el New York Prize, de ISCP/Columbia University; en 2020 recibe el premio de escultura Battaglia Foundry Sculpture Prize #05.

Biography

– Ludovica Carbotta

Ludovica Carbotta (Torino, 1982) lives and works in Barcelona (ES). Her practice focuses on the physical exploration of the urban space and how individuals establish connections with the environment they inhabit. In recent works, by combining installations, texts and performances. She is researching on fictional site specificity, a form of site-oriented practice that considers imaginary places or embodies real places with fictional contexts, recovering the role of imagination as a value to construct our knowledge.

Carbotta has completed an MFA at Goldsmiths University in London (2015). Her work was presented at the 58th International Art Exhibition, *May You Live in Interesting Times*, Venice Biennale (2019), curated by Ralph Rugoff.

Recent solo exhibitions: *Paphos*, Bombon Projects, Barcelona, Spain (2021); *Die Telamonen*, Jahn und Jahn, Munich, Germany (2020); *Die Telamonen*, Bündner Kunstmuseum, Chur, Switzerland (2020); *Monowe*, Fondazione Sandretto Re Rebaudengo, Torino (2019); smART, Roma (2019); Artissima Present Future, Torino (2018); Marselleria, New York (2018); Marta Cervera Gallery, Madrid, Spain (2017); *ON Public - Monowe*, Bologna (2016); *A motorway is a very strong wind*, Care Of, Milan (2014); *Vitrine 270° - Without Walls*, Galleria Arte Moderna, Turin (2013); *Greater Torino*, Sandretto Re Rebaudengo Foundation, Turin (2011).

Among her recent group shows: Macro (Roma, IT), GNAM (Roma, IT), Drawing Center (New York, US), EACC (Castelló de la Plana, E), La Casa Encendida (Madrid, E), Mambo (Bologna, IT), Palazzo Fortuny (Venice, IT), Künstlerhaus Museum (Graz, AU), MAXXI Museum (Rome, IT), Fondazione Sandretto Re Rebaudengo (Turin, IT), Hangar Bicocca (Milan, IT), Dublin Contemporary (Dublin, IRL), Matadero (Madrid, E), Swiss Institute (Rome, IT), Les Instants Chavirés (Paris, FR).

She is the co-founder of Progetto Diogene, an International Residency Program in the public space (Turin – www.progettodiogene.eu) and The Institute of Things to Come, a research centre on futurological scenarios (www.theinstituteofthingstocome.com).

She was awarded the Ariane de Rothschild Prize, Milan (2011), the Premio Gallarate (2016), International Fellowship Gasworks, London (2016), and the Special Mention at Premio ITALIA, MAXXI Museum, Rome (2016). In 2017 she is fellow researcher at Jan Van Eyck Academie, in Maastricht; in 2018 recipient of New York Prize, ISCP/Columbia University; in 2020 recipient of Battaglia Foundry Sculpture Prize #05.

Comunidad Autónoma de la Región de Murcia

Fernando López Miras
Presidente

María Isabel Campuzano Martínez
Consejera de Educación y Cultura

María Luisa López Ruiz
Secretaria General de la Consejería

José Ramón Palazón Marquina
*Director General del Instituto de las
Industrias Culturales y las Artes*

Exposición

Ana García Alarcón
Comisaria

Rosa Miñano Pintor
Responsable Sala Verónicas

Mari Carmen Ros
Coordinación

Alfonso Escudero
Colaboración en producción

Expomed S.L.
Juan Pérez
Montaje

AXA Art
Seguros

Crisóstomo Transportes
Transporte



**VERÓNICAS
MURCIA**

Catálogo

Ana García Alarcón
Damian Jurt
Isabel Durante Asensio
Isabel Valli
Ludovica Carbotta
Yara Sonseca Mas
Textos

Sublima Studio
Diseño

José Filemón
Roberto Ruiz
Ulrich Gebert
Fotografía

Charles Davis
Traducción

Tipografía San Francisco
Impresión

ISBN
978-84-19052-00-1

Depósito Legal
MU 964-2021

© de los textos: los autores y las autoras
© de las fotografías: los autores
© de la presente edición: Instituto de las
Industrias Culturales y las Artes

Agradecimientos

Alejandro Martínez Rodríguez
Alfonso Escudero
Amalia Alonso Agüera
Ana García Albertos
Bernat David
Damian Jurt
David Bestué
Elionora Nilausen Trullàs
Isabel Durante Asensio
Isabel Valli
Joana Roda Calvet
Joanna Furman
Lina Nilausen Carbotta
Llorenç Guardia
Lúa Coderch
Margot Cuevas
María Teresa Gamboni
Marta Menacho
Martin Vitaliti
Mikel Llobera Guelbenzu
Pere Llobera
Raffaele Carbotta
Rasmus Nilausen
Roberto Ruíz
Willem Nilausen Trullàs
Xavi Ristol
Yara Sonseca Mas

Bünder Kunstmuseum Chur
Galería Marta Cervera
Galerie Jahn und Jahn
Bombon Projects



VERÓNICAS
MURCIA