

BETWEEN DEBRIS AND THINGS

Centre del Carme Cultura Contemporània
14 febrero - 30 agosto 2020



GENERALITAT
VALENCIANA

CONSORCI
DE MUSEUS
DE LA
COMUNITAT
VALENCIANA



Centre del Carme
Cultura Contemporània

CONSELL GENERAL DEL CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

President d'honor

Ximo Puig i Ferrer

President de la Generalitat

President

Vicent Marzà i Ibáñez

Conseller d'Educació, Cultura i Esport

Vicepresidents

Joan Ribó Canut

Alcalde de València

Carlos Mazón Guixot

President de la Diputació Provincial d'Alacant

Amparo Marco Gual

Alcaldeessa de Castelló de la Plana

Vocals

Luis Barcala Sierra

Alcalde d'Alacant

José Pascual Martí García

President de la Diputació Provincial de Castelló

Antoni Francesc Gaspar Ramos

President de la Diputació Provincial de València

Begoña Martínez Deltell

Representant del Consell Valencià de Cultura

M^a Carmen Amoraga Toledo

Directora General de Cultura i Patrimoni de la

Conselleria d'Educació, Cultura i Esport i

Presidenta de la Comissió Científico-Artística

Gerent

José Luis Pérez Pont

Secretària

Eva Coscollà Grau

Sotssecretària de la Conselleria d'Educació,

Cultura i Esport

CONSORCI DE MUSEUS DE LA COMUNITAT VALENCIANA

Direcció – Gerència

José Luis Pérez Pont

Adjunta a Direcció

Susana Vilaplana Sanchis

Coordinació d'Exposicions

Lucía González Menéndez

Isabel Pérez Ortiz

Vicente Samper Embiz

Programes Públics

Eva Doménech López

Educació i Mediació

José Campos Alemany

Media i Xarxes

Carmen Valero Escribá

Administració

Nicolás S. Bugada Cabrera

Antonio Martínez Palop

Germà Sánchez Eslava

EXPOSICIÓ

Organització

Consorti de Museus de

la Comunitat Valenciana

Comissariat

Antonio R. Montesinos

Coordinació

Vicente Samper

Transport

JoseArte

Muntatge

Quadre

Disseny gràfic

Elsa Paricio

Assegurances

Juan José Gómez

Between debris and things

és un projecte seleccionat

en la convocatòria V.O.

de *Comissariat* 2018-2020.

El jurat va estar integrat per

Aurora Alcaide, Susana Blas,

Paloma Navares

i José Luis Pérez Pont.

Centre del Carme
Cultura Contemporània

del 14 de febrer al 30 d'agost
de 2020

CATÀLEG

Textos

Antonio R. Montesinos

y Federica Matelli

Fotografies

Antonio R. Montesinos

Alberto Feijóo

Juan Peiró

Disseny i Maquetació

Elsa Paricio

Traducció al Valencià

Servei d'Acreditació i Assessorament

del Valencià. Conselleria d'Educació,

Cultura i Esport

Traducció al anglés

Graham Bell

Impressió i Enquadernació

La Imprenta Comunicación Gráfica

© dels textos: els autors

© de las imágenes: els autors,

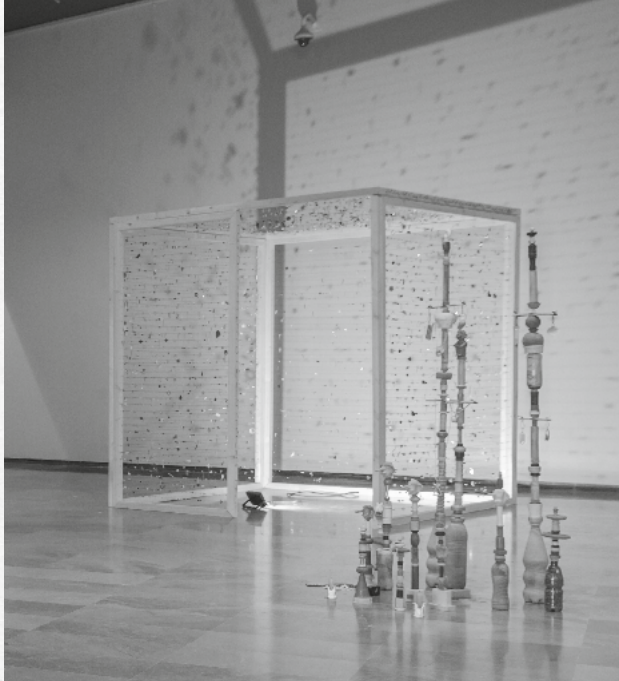
els propietaris i depositaris

© de la present edició: Consorci de

Museus de la Comunitat Valenciana, 2021

ISBN: 978-84-482-6549-6

Dipòsit legal: V-665-2021



ÍNDICE

- 6 **Between debris and things (es)**
Antonio R. Montesinos
- 23 **Between debris and things (es)**
Federica Matelli
- 32 **Actividades paralelas**
- 36 **Imágenes de la exposición**
- 73 **Between debris and things (vlc)**
Antonio R. Montesinos
- 90 **Between debris and things (vlc)**
Federica Matelli
- 99 **Traducciones al inglés**

BETWEEN DEBRIS AND THINGS

Antonio R. Montesinos

Ya en los años 60 Robert Smithson nos hablaba sobre los objetos abandonados, mostrándonos la cara oculta del consumo capitalista. En su texto *A Tour of the Monuments of Passaic* (1967), Smithson realiza una estrategia de resignificación de las ruinas industriales del Passaic, enfocando su atención en contextos urbanos de periferia. Estos espacios, que él mismo denominó como “paisajes entrópicos”, son espacios semiabandonados por el hombre, a medio camino entre lo urbano y lo natural. Los “monumentos” que Smithson describe son el resultado del intento fallido de ordenación de la naturaleza por parte del hombre y están, como ruinas contemporáneas que son, en pleno proceso de reabsorción por parte de la naturaleza. El término “entrópico” pretende definir la tendencia hacia el equilibrio natural basada en los procesos de dispersión y pérdida de energía. Estos procesos hacen que lo ordenado por el hombre —mediante el urbanismo o la arquitectura— se disgregue paulatinamente para volver a pertenecer a lo natural. Este fenómeno ha sido durante décadas asociado al caos y definido como el movimiento contrario a la evolución, pero en el fondo nos recuerda la limitada y efímera capacidad de acción sobre el contexto natural que tiene el hombre.

En el texto *La entropía se hace visible* (1973) Smithson define la entropía como un efecto que contradice la lógica mecanicista del mundo. En este texto ya menciona cierta problemática entorno a la generación de basuras por parte de la sociedad capitalista, señalando que el reciclaje y la separación de desechos son procedimientos incapaces de frenar el impacto humano en el entorno. Es interesante percibir la anticipación de Smithson a teorías actuales que hablan sobre como la actividad humana sobre el planeta está alcanzando tal magnitud, que podemos ya denominar nuestra época como Antropoceno¹, aunque quizás un término más adecuado sea el de Capitaloceno, que pro-

pone Donna Haraway argumentando que esos cambios están más ligados al capitalismo y como este está dejando un rastro imborrable de basura y modificaciones en todo el planeta.

Para resolver esta problemática se habla cada vez más —desde la filosofía o la sociología— de la necesidad de apartar del centro al ser humano como intérprete del mundo y de disipar dicotomías heredadas de la modernidad, como la división entre naturaleza y sociedad. De hecho, cuando Paul Crutzen plantea el término Antropoceno, ya pone de manifiesto que la actividad humana tiene una base material y que su evolución afecta al mundo natural, disolviendo la distinción entre los procesos naturales y los artificiales

Otros autores, como Timothy Morton, proponen también eliminar la idea de naturaleza como algo ajeno al mundo humano. En *Dark ecology* (2016) invita a revisar los efectos de la interacción humana sobre la naturaleza sin priorizar al hombre. Según Morton:

“el Antropoceno no es más que el nombre que le hemos puesto al hecho de que actualmente haya materiales fabricados por los humanos que recubren la corteza terrestre, como por ejemplo asfaltos de toda clase, que los geólogos están empezando a abordar como un nuevo tipo de mineral. Y todo tipo de plásticos, que desde cierto punto de vista, también constituyen un mineral nuevo.”²

También Jane Bennett, en *Vibrant Matter, a political ecology of things* (2010), propone prestar atención a los efectos de la interacción humana con lo material desde una perspectiva no antropocéntrica. Bennett propone dejar de

¹ En el año 2000 el ganador del premio nobel de química Paul Crutzen propuso el término Antropoceno como un complemento al de Holoceno, que se refiere al periodo postglacial. Con el término Antropoceno (de π anthropos, “ser humano”, y kainos, “nuevo”) Crutzen pretendía definir un periodo en el que el principal factor geológico sobre el planeta es el provocado por la actividad humana. El impacto también afecta al clima (calentamiento global) y a los ecosistemas (la denominada “extinción masiva del Holoceno”).

² Morton, Timothy. (2016, 13 diciembre). *Timothy Morton: una ecología sin naturaleza*. Recuperado de: <http://lab.cccb.org/es/timothy-morton-ecologia-sin-naturaleza/>

entender que la única relación que existe entre la actividad capitalista y lo material es la obtención de beneficio a partir de la extracción y modificación de los materiales, advirtiendo que el capitalismo también modifica lo material, creando nuevos ecosistemas (como las islas flotantes de basura) o procesos (como el calentamiento global). Según Bennett estas consecuencias materiales deben ser consideradas también a nivel político, por lo que plantea, basándose en la “Teoría del actor-red” (TAR) de Bruno Latour y en el “vitalismo material” de Deleuze y Guattari, un modelo que transgrede la dicotomía que establece a los humanos como sujetos activos y a los objetos como elementos pasivos e inertes.

En *Reensamblar lo social: una introducción a la Teoría del actor-red* (2005) Bruno Latour ya anunciaba el fracaso del proyecto moderno y de dualismos como la diferenciación entre naturaleza y sociedad. La TAR propone “materializar el mundo social” y “socializar el mundo material”, introduciendo en las ciencias sociales, tanto elementos humanos (individuos y grupos), como no-humanos (cosas, máquinas y otros organismos) y considerando a todos estos elementos como “actantes” con posibilidad de “agencia”, es decir, con capacidad para afectar y ser afectado mutuamente. Por otro lado plantea dejar de hablar de esencias para centrarse en entramados de relaciones o “ensamblajes”. Resumiendo, la TAR propone reformular el caduco modelo moderno –esencialista y antropocéntrico– planteando una concepción del mundo híbrida y enmarañada, disolviendo jerarquías y desplazando del centro al sujeto humano.

Bennett avanza en este modelo propuesto por Latour, afirmando que todo está interconectado y aceptando que los elementos materiales son también activos, pues son capaces de producir efectos y alterar el curso de los eventos en la vida pública. A esa habilidad para producir efectos la denomina “thing power”, introduciendo este concepto mediante la siguiente experiencia:

“En una soleada mañana [...] sobre la rejilla del colector de aguas pluviales de la bahía de Chesapeake, en frente de un “Sam’s Bageis”, en Cold Spring Lane (Baltimore), encontré:

unos grandes guantes de plástico negro de hombre
una densa capa de polen de roble
una inmaculada rata muerta
un tapón de botella de plástico blanco
un palo liso de madera

Guante, polen, rata, tapón y palo. Encontré estos artículos, que tintineaban entre los escombros y resto de cosas. Entre, por un lado, cosas a ignorar que denotaban actividad humana (los esfuerzos del obrero, el trabajo del basurero, el éxito del envenenador de ratas), y por otro lado, cosas que llamaban la atención por derecho propio, existentes por encima de su asociación con significados, hábitos o proyectos humanos. En el segundo caso, las cosas exhibían su ‘thing-power’: emitían una llamada, incluso si yo no entendía lo que estaban diciendo. Sin embargo provocaron cierto afectos en mí: yo estaba espantada por la rata muerta (¿o estaba simplemente durmiendo?) y consternada por su camada, pero también sentía algo más: una conciencia sin nombre ante la imposible singularidad de aquella rata, aquella configuración de polen, aquel –por otro lado completamente banal– tapón de plástico producido de manera industrial.”³

Bennett afirma también que cada uno de estos elementos –que considera “actantes”– nunca actúa individualmente, sino que su agencia depende de la colaboración con el resto. Para desarrollar esta idea se basa en los “cuerpos afectivos” de Spinoza y en los “ensamblajes” de Deleuze y Guattari. Según Spinoza el poder de un cuerpo para afectar a otros incluye a su vez la capacidad de ser también afectado, por lo que ningún cuerpo es exclusivamente objeto o sujeto. Spinoza pensaba que todas las cosas son modos diferentes de una misma sustancia y cada uno de estos “modos” es un conjunto de cuerpos simples. Todos –tanto los cuerpos simples, como los modos complejos– se esfuerzan por seguir existiendo (*conatus*), manteniendo para ello las relaciones que los constituyen y estableciendo nuevas alianzas. Para pensar en este

³ Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Ed. Duke University Press, 2010. p. 4.

tipo de relaciones Bennett recurre también a los “ensamblajes” de Deleuze y Guattari. Los explica como agrupaciones específicas de elementos de todo tipo (materiales vibrantes) que se relacionan de forma no jerárquica.

El proyecto *Between debris and things* pretende explorar las prácticas de una serie de artistas que utilizan técnicas basadas en el ensamblaje de objetos y materiales encontrados en la actualidad. Un momento afectado por el capitalismo y que hereda ciertos modelos modernos que colocan al hombre en el centro y que piensa lo social como algo disociado del contexto natural. Modelos que están causando problemas para gestionar nuestra relación con los materiales que extraemos y utilizamos para producir objetos que serán tarde o temprano desechados. Las piezas seleccionadas asumen, al menos en lo formal, una tradición que comienza con el *collage* cubista y el *assemblage*, el *ready made* o el *objet trouvé*, asociados al Dadaísmo y al Surrealismo. Prácticas objetuales que se politizan en los años 60 del siglo pasado, cuando autores como Walter Benjamin, Michel de Certeau, Henri Lefebvre o Guy Debord reflexionan sobre el objeto de consumo. Esta tradición llega a nuestros días a través de movimientos como el Arte Povera o el Nuevo Realismo, así como diferentes corrientes del arte conceptual vinculadas a lo cotidiano. Estas prácticas conceptuales, como bien explica Federica Matelli en *Lo cotidiano en las prácticas artísticas contemporáneas: hacia el régimen poético-especulativo*⁴, están influenciadas por teorías posestructuralistas que, aún intentando romper con el modernismo, continúan inscritas en la tradición filosófica kantiana.

“podemos decir que el arte entendido de esta manera interpreta el mundo y la realidad y reflexiona sobre ellos desde la perspectiva epistemológica (esto es, subjetivista, interna al sujeto), en línea con los desarrollos en los campos filosófico y teórico de la modernidad y posmodernidad, a partir de los cuales –y sobre todo de la revolución filosófica iniciada por Immanuel Kant en 1781– el sujeto pensante define la realidad dando

origen a un pensamiento absolutamente ‘antropocéntrico’, mientras el conocimiento y la reflexión acerca del ‘objeto en sí’ quedan confinados a un resignado olvido.”⁵

Este paradigma kantiano ha influenciado a toda la filosofía occidental moderna, estableciendo la consciencia humana como forma superior de conocimiento y relegando a un segundo lugar la realidad material y objetiva. Las prácticas artísticas que se inscriben en estas líneas de pensamiento suelen utilizar los objetos como signos, dando más importancia a elementos conceptuales y lingüísticos que a su propia materialidad.

Frente a esta tendencia, las corrientes adscritas al Materialismo/Realismo especulativo⁶ –en las que se inscribe Jane Bannet o Timothy Morton– proponen recuperar la importancia de la materia, criticando a su vez el antropocentrismo del pensamiento moderno y posmoderno. Estas teorías plantean una nueva definición del concepto “objeto” y una relación simétrica (de influencia o agencia mutua) entre objetos y sujetos. Las obras que componen el proyecto *Between debris and things*, a pesar de asumir una formalización que entronca con la genealogía descrita anteriormente, pretenden ser interpretadas dentro de estas coordenadas. Los procesos que han dado lugar a las piezas que componen el proyecto no se centran en lo lingüístico ni pretenden imponer un significado a los objetos utilizados. Más bien se basan en la manipulación plástica, haciendo surgir el significado a partir de la relación directa entre el artista y los objetos, es decir, el acto creativo se da a partir de una relación poética (*poiesis*) conjunta. Estos procesos tienen más que ver con la reincorporación y presentación directa de estos objetos –aceptando que han sido abandonados y vaciados de significado humano–, con la reparación y cuidado de los mismos o con la experimentación directa, a partir de las propiedades físicas y materiales (peso, equilibrio, texturas, etc.) de los objetos y materiales utilizados.

⁴ Matelli, Federica (2015). *Lo cotidiano en las prácticas artísticas contemporáneas: hacia el régimen poético-especulativo. El caso de Nicolás Lamas*. En: Pau Alsina y Ana Rodríguez Granell (coord). *Art Matters II*. Artnodes. N.º 16, págs. 65-75. UOC [Fecha de consulta: 15/07/2020] <<http://journals.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/n16-matelli/n16-matelli-pdf-es>> <<http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i16.2535>>

⁵ Ibidem, p. 67

⁶ No he profundizado en el análisis de las corrientes adscritas al Materialismo/Realismo especulativo porque en el texto de Federica Matelli, incluido también en este catálogo, ya se hace en profundidad.



ALBERTO FEIJÓO

La pieza de **Alberto Feijóo** está inspirada en las estructuras de descanso que solemos encontrar en la ciudad: algunas hechas por el gobierno local, otras por organizaciones de ciudadanos y otras meramente accidentales o apropiadas. Se trata de una estructura multifuncional, está hecha para ser contemplada y a la vez es una pieza de mobiliario que ofrece un lugar de descanso y un punto de vista alternativo para observar el resto de obras. Sobre su superficie encontramos una serie de imágenes impresas en tela que pueden utilizarse como cubiertas. Estas imágenes nos trasladan a otro territorio, a un paisaje arrasado y olvidado donde algunos objetos emergen de la tierra para ofrecernos su testimonio.

Banco de sala / estructura de almacenaje. Mod. 1, 2019-2020

Madera Tablero de densidad media (DM) 20mm e impresión digital sobre tela 120x85 cm.

Págs 12, 32, 33, 36-37, 38-39, 40,41, 79, 98

JESÚS PALOMINO

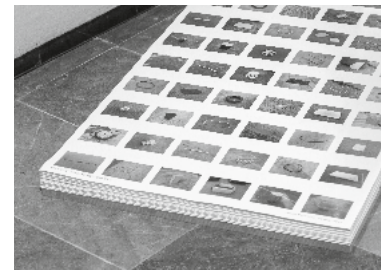
Jesús Palomino presenta una nueva edición de carteles de la serie *Atlas of abandoned objects*, que viene realizando desde el año 2012. En esta ocasión se presenta la edición de Sevilla. En estos carteles Palomino documenta el encuentro fortuito con objetos abandonados en diferentes ciudades del mundo. El artista utiliza la fotografía para capturar estos objetos, clasificándolos después y editando diferentes tipos de atlas, según las condiciones específicas de cada exhibición. En esta ocasión se presentan como una edición de 500 carteles que el público asistente puede coger si así lo desea.

ATLAS OF ABANDONED OBJECTS Poster Edition Seville, 2019-2020

Edición de 500 pósters, 594x841 mm.

Cuatricromía sobre papel semimate de 150 grs.

Págs 13, 36-37, 39, 42, 43, 80, 98



ALBERT GIRONÈS

@Espontani es una cuenta de Instagram que lleva en activo desde el año 2016. En ella **Albert Gironès** documenta intervenciones creadas de forma espontánea a partir de objetos que encuentra en la calle. Gironès realiza construcciones efímeras basándose en las propias características formales y físicas de los objetos, otorgando presencia y un nuevo significado a objetos inicialmente rechazados. Los ejercicios que realiza no pretenden poseer los objetos, sino establecer un juego efímero con los mismos. Después de documentar las construcciones el artista abandona el lugar, por lo que estas probablemente desaparecerán en poco tiempo.

@espontani, 2019

Plataforma digital activada mediante una tablet.

Págs 14, 36-37, 44, 45, 81, 98



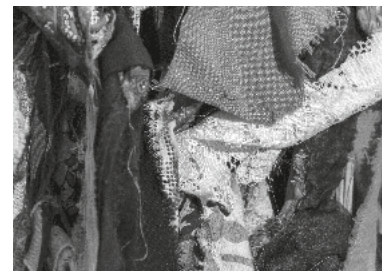
IØRUND AASE FALKENBERG

El trabajo de **Jørund Aase Falkenberg** parte de un fuerte planteamiento ecologista. Trata de incluir un vacío existencial para provocar nuevas actitudes contemplativas a través de la presencia directa de los materiales, a los que deja que cuenten su propia historia. El trabajo seleccionado pertenece a una serie de piezas en las que el artista recopila telas y harapos. El proceso continua con un proceso de rasgado y limpieza del material textil, terminando con el secado industrial de todo el material, que conforma diferentes marañas que presenta sin apenas modificación.

Supernova (Bilbao), 2014

Madera, tornillos y tela encontrada, rasgada, lavada y secada en secador.

Págs 15, 46, 47, 82





JULIÀ PANADÈS

El trabajo de **Julià Panadès** juega a partir del humor, la ficción y lo espiritual. Presenta un conjunto de piezas realizadas a partir de plásticos y diferentes materiales que suele encontrar en sus paseos por las playas de Mallorca. Con estos materiales Panadès improvisa pequeñas intervenciones efímeras en forma de altares o totems. Estas construcciones le permiten imaginar rituales para ayudar a proteger el planeta de la acción del ser humano. Estas intervenciones, en un primer momento, eran construidas y documentadas "in situ", después se desmontaban y los materiales eran reciclados. Más adelante comenzó a recolectar estos materiales plásticos para realizar ensamblajes como los que se presentan en sala.

Rituales antropocenos, 2018

Ensamblajes (plástico, cemento, conchas) / Fotografía digital.

Págs 4, 16, 36-37, 48, 49, 50, 51, 83

JULIA LLERENA

Julia Llerena presenta una pieza en la que continúa utilizando objetos y materiales que encuentra en sus paseos cotidianos. Desde hace algún tiempo viene organizando estos objetos en dos dimensiones –como en un pentagrama– pero en esta ocasión Llerena construye un habitáculo que hace referencia a la cabaña primitiva vitruviana y a como, tanto la palabra como la escritura van ligadas al interior y a la comunidad. La ordenación de materiales que construye este texto está basado en un código de escritura de apenas 32 inscripciones que, según el estudio de la paleoantropóloga Genevieve von Petzinger, se repetía en múltiples yacimientos prehistóricos por toda Europa.

La habitación propia, 2020

Técnica mixta: objetos y madera.

4, 17, 36-37, 52-53, 54, 55, 84

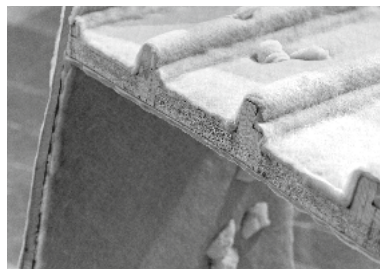


ANAÍS ANGULO DELGADO

El trabajo de **Anaís Angulo Delgado** comienza a partir de sus paseos rutinarios, en los que recolecta muebles y objetos abandonados. Estos son después restaurados mediante técnicas relacionadas con la construcción de mobiliario: los reviste con guata o gomaespuma, los tapiza, los grapa o los pinta. Este proceso se convierte en un ejercicio de cuidado que pretende mitigar el abandono que estos objetos han sufrido. Una vez intervenidos estos elementos son desplegados en la sala y denominados según los nombres de las calles donde se han sido encontrados, estableciendo así una relación permanente entre los objetos y los lugares donde fueron hallados.

Sorolla - Leví, 2018 - 2019
De-construcción y tapizado.

Págs 18, 22, 55, 56-57, 58, 59, 64-65, 85



ELENA AITZKOA



Elena Aitzkoa es escultora y poeta, aunque su práctica abarca también la música y la performance. El conjunto de piezas seleccionado forman parte del proyecto *Zarza Corazón*, uno de sus proyectos más recientes. Muchas de las piezas de Aitzkoa tienen aspecto de hatillos, esos pequeños conjuntos de objetos que son envueltos para facilitar su transporte. Cada pieza es un conglomerado de diferentes fragmentos de objetos cotidianos, desde objetos personales a pequeños hallazgos que Aitzkoa recupera y reconfigura para crear nuevas relaciones. Para ello utiliza técnicas como el atado, el plegado, el anudado y el cosido.

Zarza amarilla, 2019
Escayola, pigmentom tela, palos, óleo.

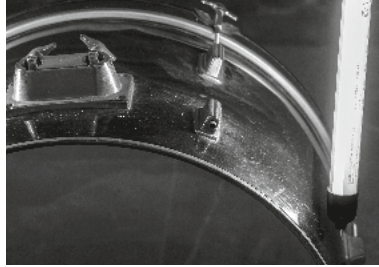
Liquen, 2019
Escayola, pigmentom, tela.

Ascuá, 2019
Escayola, pigmentom, tela.

Oxígeno, 2019
Técnica mixta: escayola, pigmentom tela.

Noche en la luna, 2019
Escayola, pigmentom tela, cemento.

Págs 19, 22, 32, 34, 66, 67, 68-69, 86, 108



LUCÍA C. PINO

Las piezas que presenta **Lucía C. Pino** pertenecen al proyecto *Place no emphasis* que realizó el año 2015 en la galería Ana Mas Projects (Barcelona). Estas piezas consisten en una serie de objetos cotidianos –como un bombo, unos espejos o unos cilindros de hormigón– que han sido intervenidos mediante diferentes elementos. Lucía establece una relación simétrica con los objetos y los materiales, haciendo que la resignificación de estos no emane solo de su voluntad, sino que atienda también a las propias características físicas del objeto. En esta relación de “no dominación” acepta la capacidad de acción de las cosas y las propiedades de cada material; percibiendo la rotura, el error, lo efímero o lo precario como elementos constructivos.

VOLUPTUOSO, 2015

Bombo, barro encajados, dos fluorescentes con protección para exterior de 8 w.

PLODDING POWER poder andar con paso pesado, 2016

Escayola, pintura, acero.

IRDIAL II, 2015

Madera, teselas de espejo, resina de polyester, pintura, plumas, silicona, cadenas, hilo de acero, sensores...otros.

Págs 20, 22, 60, 61, 62, 63, 64-65, 87, 89

CHRISTIAN LAGATA

Christian Lagata presenta una adaptación de la instalación principal de *Verde chroma*, su última exposición individual, en el Centro Párraga (Murcia). La pieza mezcla referencias a lo privado y a lo público, contextos que el capitalismo difumina cada vez más. Sobre una plataforma alicatada –como las paredes del propio estudio de Lagata– se disponen una serie de piezas que hacen referencia a los diferentes espacios de la ciudad contemporánea. Lagata ensambla materiales como aluminio, madera u hormigón para sustituir su valor de uso capitalista por otro de orden simbólico y afectivo. A la instalación se suma una fotografía que hace referencia a las deambulaciones que el artista realiza dentro de su proceso de trabajo.

Salir del surco al labrar la tierra II (instalación), 2020

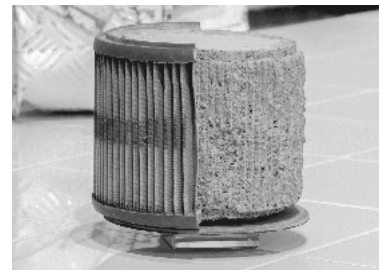
Objetos y materiales recuperados e intervenidos, madera y azulejos.

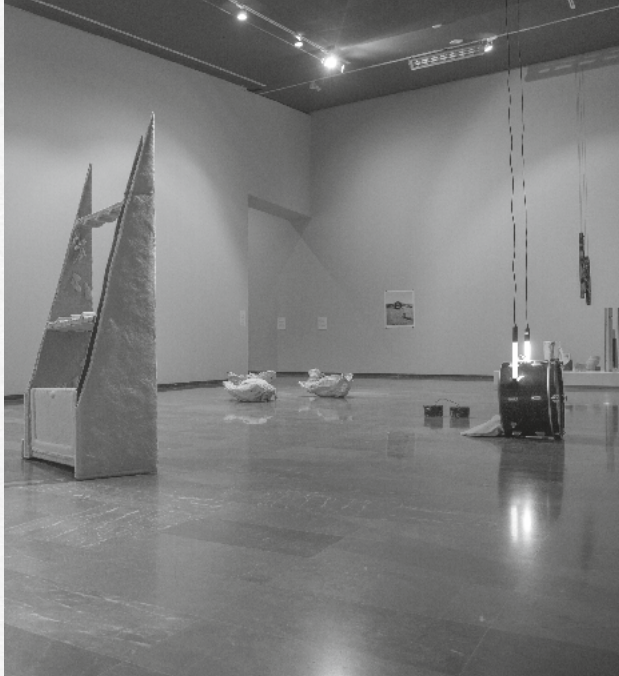
Sin título (Haría), 2017

Fotografía. Inyección de tinta sobre papel Hahnemühle Photo Rag 188 gr.

Ed 7 + p.a

Págs 21, 22, 68-69, 70, 71, 72, 88, 108





Between debris and things

Federica Matelli

En un artículo titulado *Jetsam* (basura), publicado en el número 114 de "Texte zur Kunst" dedicado al mar, el historiador de la ciencia D. Graham Burnett cita a un biólogo escocés del siglo XIX llamado Arthur Thomson, quien en un texto homólogo afirma, a propósito de un paseo por la costa después de una tempestad:

"Nunca se sabe lo que se puede descubrir entre el "jetsam", la basura, como dirían algunos. Pero esto es nombrar de forma equivocada al "jetsam", porque aunque a veces hay un componente de basura –los escombros de la civilización– esta poco atractiva palabra rara vez es apropiada en referencia a la totalidad que encontramos. Lo que hayamos principalmente son *los restos de la vida*: criaturas que han sido arrancadas de sus amarres, o que han sido forzadas por las corrientes a las garras de la marea entrante, o que han sido golpeadas hasta la muerte y luego arrastradas a la orilla."¹

La composición del "*Jetsam*" descrita por Thomas seguramente ha cambiado a partir del siglo XX. Si hace cien años estas almas venían de los cuerpos inermes

¹ D. Graham Burnett. *Jetsam*. En "Texte zur Kunst", Issue N°.114 / June 2019, p.96-114

"One never knows what one may discover among the *jetsam* – the rubbish, as some people would say. But this is to miscall the jetsam, for although there is sometimes an element of rubbish – the débris of civilisation – the uninviting word is seldom appropriate in reference to the whole. What we mostly find is the *wreckage of life* – creatures that have been torn from their moorings, or that have been forced by currents into the grip of the incoming tide, or that have been battered to death and then swept ashore."

de peces y animales, de ramas de madera o de la vegetación acuática –muertos, arrancados y entregados a la tierra por la misma fuerza furiosa que antes los hospedaba– a día de hoy encontramos otra clase de desechos marinos. De la misma manera que la experiencia de un biólogo del siglo XIX puede ser diferente a la de un biólogo actual, también lo es la de un artista moderno en comparación con la de un artista contemporáneo. Pensemos en la contemplación del mar y de la costa de artistas románticos como Joseph Mallory William Turner en la *Tempestad* o Caspar David Friedrich, que en la pintura *La Luna saliendo a la orilla del mar* muestra la mística complicidad entre tres anónimas figuras y lo ignoto.

Hoy el escenario es indudablemente muy distinto. Lo que encontramos mayoritariamente en muchas playas después de la tormenta son los desechos del progreso industrial junto a algún que otro pez muerto. No solo esto, hoy el mar es además escenario de los dramas y tragedias de la sociedad capitalista global: naufragios, migraciones masivas, turismo, confines y fronteras, no solo entre poblaciones y culturas sino también entre naturaleza y artificialidad. A propósito de esto nos recuerdan Allan Sekula y Noël Burch:

“Nuestra premisa es que el mar sigue siendo el espacio crucial de la globalización. En ningún otro lugar la desorientación, la violencia y la alienación es más manifiesta, pero esta realidad no es evidente y debe de ser abordada como un puzle, o un misterio o un problema a resolver”.²

Estas palabras de Sekula y Noël Burch hacen referencia a la globalización y a la agresividad del capitalismo actual, pero podrían expandirse hasta abarcar conceptos que van más allá del mar, de lo económico y lo social, incluyendo nociones que comprenden nuestro planeta entero, aspectos no antropocéntricos o sociológicos. Me refiero a conceptos que hacen referencia al Antropoceno, explorados por autores como Donna Haraway, Jane Bennett o Timothy Morton entre otros. Algunos autores más críticos, como Donna

Haraway, ajustan el tiro y han propuesto sustituir el término Antropoceno por el de Capitaloceno (de ‘capital’ y *καίνος* kainos, ‘nuevo’), a partir de la observación de que el término Antropoceno representa a la humanidad entera (anthropos - humano) cuando en realidad la responsabilidad del impacto ambiental es más bien atribuible al sistema capitalista y al indiscriminado desarrollo industrial que propicia el empleo de energías no limpias. En este texto he decidido unir las dos palabras para referirme a la humanidad capitalista, por lo que utilizaré el término ‘AntropoCapitaloceno’.

(ECO) REALISMO ESPECULATIVO

En un libro titulado *Shadowing the Anthropocene. Eco Realism for Turbulent Times*, Adrian Ivakhiv da un paso más e intenta corregir el antropocentrismo de estas interpretaciones y de la cultura contemporánea moderna y post-moderna. Nos avisa que, aunque la reflexión filosófica desde Kant hasta nuestros días ha eclipsado y puesto en segundo lugar a la realidad material y objetiva, es equivocado considerar esta como una sombra de la humanidad, y más bien la describe como independiente de esta. Este olvido de los aspectos materiales por parte del análisis filosófico y cultural contemporáneo –que es también una forma de Antropocentrismo dentro de la cultura y de las ciencias humanistas– ha tenido consecuencias que se hacen evidentes en el AntropoCapitaloceno. Según Ivakhiv el AntropoCapitaloceno es una tentativa de nombrar esta situación, esta sombra que el ser humano ha proyectado y proyecta sobre la realidad no humana y sus consecuencias. Pero nos recuerda también que el AntropoCapitaloceno no será eterno, no es más que un evento –una etapa de la historia geológica del planeta como las demás– y está destinada a acabar mientras la realidad material que lo acompaña seguirá su camino, le sobrevivirá y lo enterrará, pues el AntropoCapitaloceno es una contradicción en sí mismo y se hundirá por debajo de las próximas capas geológicas por venir.³

² Allan Sekula & Noël Burch, *The Forgotten Space*. en “e-flux”, miércoles, 28 agosto, 2013 <https://www.e-flux.com/program/65074/allan-sekula-amp-nol-burch-the-forgotten-space/>

³ Adrian Ivakhiv. *Shadowing the Anthropocene: Eco-Realism for Turbulent Times*. Ed. Punctum books, 2018, p.16-17.

Frente a esta constatación, es necesaria la formulación de una nueva manera de interpretar el mundo y su realidad, un nuevo realismo que confíe en una realidad que nos excede y que a menudo se burla de nosotros. Siempre hay algo que está más allá del sujeto humano: otros sujetos no humanos. Aquí la reflexión ecologista o ambientalista encuentra una filosofía de reciente nacimiento –de hecho bautizada tan solo en el 2007– denominada Realismo o Materialismo especulativo, dando origen a un nuevo pensamiento eco-ambientalista que podríamos llamar Eco Realismo.

En filosofía, el Realismo o Materialismo especulativo nace –con autores como Graham Harman, Quentin Meillassoux, Iain Hamilton Grant o Ray Brassier entre muchos otros– como reacción al Postmodernismo y como crítica de la condición antropocéntrica del pensamiento contemporáneo y su planteamiento epistemológico. Intenta así condicionar, dotándola de un nuevo sentido, la interpretación de los objetos que conviven en el mundo con los seres humanos. Debemos considerar además que la palabra “objeto” está cargada de significados y que tiene una larga historia y evolución dentro del pensamiento occidental, por lo que tal vez sería oportuno sustituirla por la palabra de más amplio espectro “cosa”. Los objetos, son de hecho, un tipo de cosas que siempre se entienden como relacionados con un sujeto, y esto es justo lo que el Realismo/Materialismo Especulativo quiere evitar, que la relación objeto-sujeto domine sobre las demás relaciones, como objeto-objeto o cosa-cosa.

Podríamos decir entonces que se trata de un tipo de pensamiento que –como en el caso de la OOO de Graham Harman– se ocupa de las relaciones entre las cosas y entre los humanos y otras cosas en su difícil enredo y complejidades interdependientes. Es un realismo inmanente que encuentra la solución al problema ontológico desde la “física” más que desde la metafísica.

Aunque no lo parezca, porque las teorías del Realismo/Materialismo especulativo parecen extremadamente abstractas, existe una correspondencia muy cercana entre este movimiento filosófico y la civilización industrial. Una buena parte de la realidad actual de esta última excede lo humano y se compone, por un lado de objetos producidos y artificiales, y por otro de basura,

que también es una parte significativa de esta excedencia física. La basura es el excremento del cuerpo industrial: acumulaciones arremolinadas de basura en el medio de los océanos del planeta, acumulaciones de partículas tóxicas, polvo radioactivo y plástico por todos lados, metales en la sangre, acumulación de basura espacial, montañas de desechos electrónicos en la atmósfera. Como bien especifica Adrian Ivakhiv:

“Una cosa AntropoCapitalista (de ahora en adelante, Cosa A/C) incluye humanos, rumiantes, pastos de cereales, combustibles fósiles, motores de combustión, ciudades, redes techno-económicas, y una proliferante gama de cosas hechas para la Cosa y cosas hechas para hacer cosas para la Cosa. Incluso las cosas hechas por la Cosa A/C parecen ser más vivas y complejas: la vida digital, la nanotecnología, mundos online. Estamos constituyendo una mega network sobre una mega network pero como relaciones entre las dos – Terra 1.0 y Terra 2.0 – cada vez más tenue y frágil”.⁴

Un aspecto que todas aquellas cosas tienen en común es que existen, son reales al igual que tú y yo, y tienen el mismo nivel de agencia, es decir, de producir eventos y acciones en su alrededor, y esto –según el Realismo / Materialismo especulativo– debería ser suficiente para tenerlas en cuenta como parte importante de la realidad.

Por otro lado, algo que caracteriza las cosas de la civilización industrial es su plasticidad; esto significa que los objetos producidos por ella se pueden reutilizar o modificar para fines distintos respecto a aquellos para los que fueron creados. En muchos casos observamos una plasticidad obstinada y excesiva, porque se trata de cosas que, a pesar de su maleabilidad y obediencia, no son realmente desechables o reciclables, o solo lo son aparentemente. Lo que tienen en común la mayor parte de las cosas producidas industrialmente es que, una vez que son utilizadas por la gente durante el tiempo limitado de su uso previsto, se convierten en basura permanente. Las desechamos de nuestras

⁴ Ibidem, p. 30

casas aunque, globalmente hablando no hay desechos, estas cosas simplemente se amontonan alrededor o dentro de nosotros.

Reconozco, junto a Ivakhiv, que el deseo de los realistas y materialistas especulativos por reconocer y evidenciar la proliferación de objetos en nuestra realidad es un paso importante pues devuelve a la filosofía una preocupación por el mundo en su globalidad y no solo por la humanidad. Por otro lado lo importante es no reducir la especulación sobre los objetos (las cosas) a un estéril particularismo y recordar, junto con Graham Harman y su OOO, que la “objetualidad” de las cosas es siempre el producto de una serie de relaciones con otros objetos y con los humanos. Estos objetos (cosas) no son simplemente objetos aislados sino que derivan de una serie de procesos y relaciones (por ejemplo extractivos, o productivos) y se enredan en “ecologías relacionales” que tienen efectos en el mundo y que se transmiten en el tiempo. Por esto, en el caso de un Eco Realismo, sería oportuno alargar la reflexión sobre el objeto a su contexto –a las relaciones con otros objetos y a los procesos que los rodean, los sostienen o los constituyen– pues el capitalismo industrial y consumista es sistémico, y por tanto hay que interpretar sus efectos sistémicos y relacionales.

ESTÉTICA ESPECULATIVA

Por supuesto estos conceptos no son una novedad. Ya se habla desde hace años de Post-Naturaleza, concepto por el cual la cultura humana y la naturaleza ya no son pensadas como separadas sino en una relación de mutua y potencialmente destructiva influencia. Una de las primeras autoras en trazar esta noción fue Donna Haraway en *El manifiesto Cyborg*, en el cual intentaba expandir los límites de los conceptos de naturaleza y de cultura en relación al género. Ahora este concepto se expande más allá de lo humano, en la relación entre objetos clasificados como naturales y aquellos clasificados como artificiales.

En relación a estas nociones las prácticas artísticas ambientales “tradicionales”, como el Land Art, parecen perder su sentido, puesto que el acto de hacer

arte con o en la naturaleza pierde su significado en un mundo en el cual la naturaleza misma se entremezcla y confunde con el artificio y los productos del AntropoCapitaloceno. Urge entonces replantear las prácticas artísticas que se refieren a los objetos –artificiales o naturales– y su interpretación bajo nuevos conceptos que sean más adecuados en nuestros tiempos, en correlación con lo mencionado sobre la plasticidad de las cosas producidas, la morfogénesis de la realidad objetual y su componente relacional. Es decir: restituir el arte a un nuevo y distinto papel “agencial”.

EL RÉGIMEN POÉTICO-ESPECULATIVO

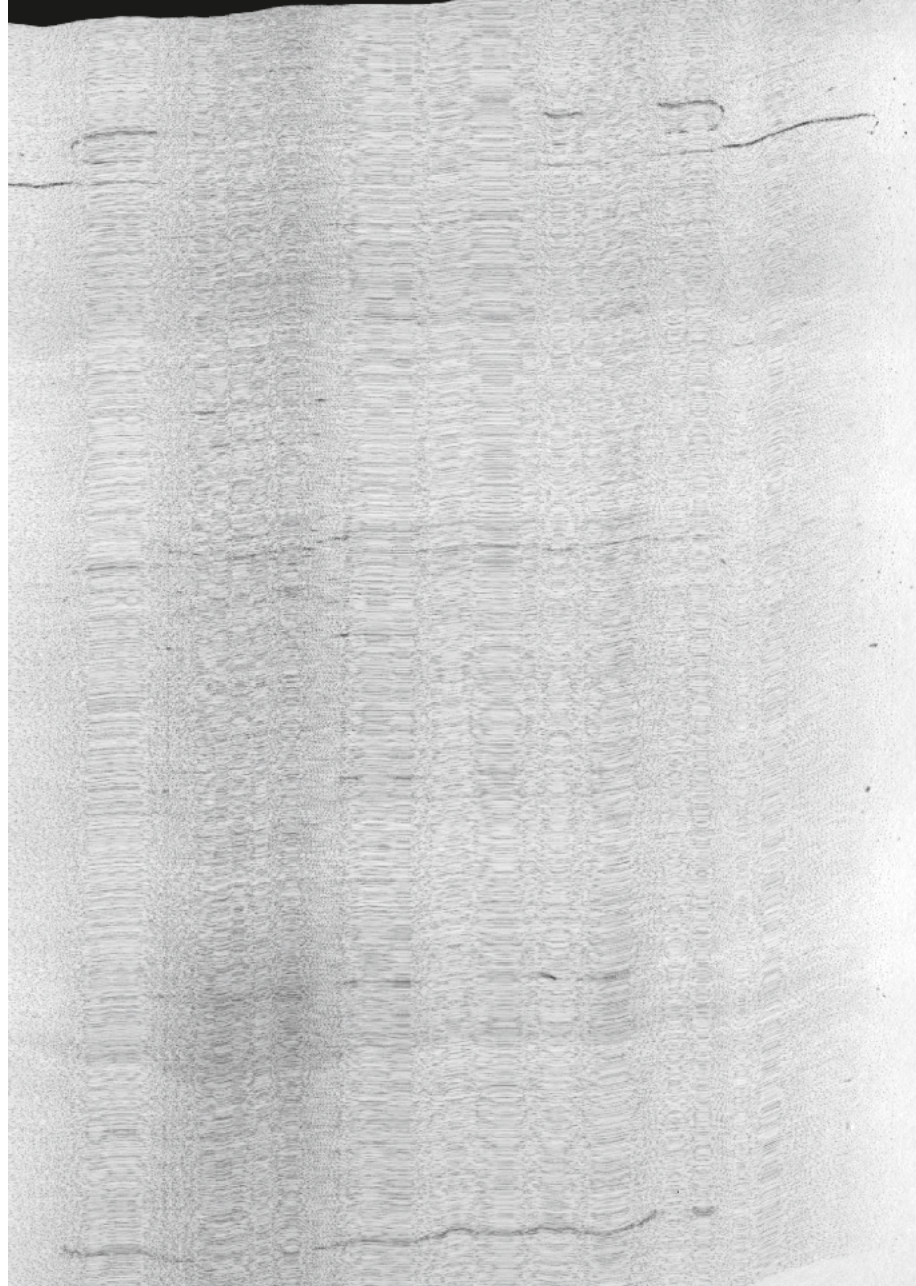
El régimen materialista o realista en el pensamiento filosófico corresponde a la emergencia de un régimen poético-especulativo en el arte contemporáneo, como ya destacaba en un artículo publicado en el número dieciséis de ArtNode.⁵ El régimen poético especulativo está conformado por prácticas artísticas que se centran en el “hacer” –en la praxis, en la manipulación plástica y formal– y que resignifican, no tanto el valor lingüístico o comunicativo de los objetos que conforman la obra de arte, sino la misma poética o práctica artística, con intervenciones en los aspectos materiales y físicos de los objetos –o de las cosas en general– pretendiendo alterar y modificar su propia identidad física. Esto correspondería al Régimen poético especulativo (Armen Avanessian) del arte contemporáneo, que aleja el eje del discurso desde el valor comunicativo y semiótico del arte (el giro lingüístico) hacia su valor factual –es decir su agencia, su capacidad de provocar acciones– y su aspecto material. El Régimen poético especulativo afirma que un enunciado artístico, como puede ser también el lingüístico, no es solo un mensaje abstracto sino

⁵ MATELLI, Federica (2015). «Lo cotidiano en las prácticas artísticas contemporáneas: hacia el régimen poético-especulativo. El caso de Nicolás Lamas». En: Pau ALSINA y Ana RODRÍGUEZ GRANELL (coord). «Art Matters II». Artnodes. N.º 16, págs. 65-75. UOC [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://journals.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/n16-matelli/n16-matelli-pdf-es>> <<http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i16.2535>>

⁶ Armen Avanessian. *Miamificación*. Ed. Materia Oscura, 2019, p.219-220.

que es también un hecho –un hecho lingüístico, un hecho artístico y un hecho real. Una estrategia poética que acerca la práctica artísticas con objetos o cosas a un *hackeo* material y cultural que permite “manufacturar nuevas posibilidades”.⁶

En *Ecological Aesthetics* Nathaniel Stern recuerda dos conceptos claves de la filosofía de Jean Luc Nancy que también nos son útiles para definir una Eco estética especulativa: el primero de ellos sería el concepto de “ser- con en el mundo” y se refiere al hecho de que el sujeto humano habita en un mundo poblado por muchos otros sujetos no-humanos – una comunidad de humanos y no humanos como diría Bruno Latour –, el segundo sería el concepto de “re-presentación”, que debe entenderse en un sentido no repetitivo sino más bien intensivo, es decir, en el sentido de “presentar de nuevo”: de la presentación a la “re-presentación”, un presencia que es presentada. En las obras que vemos en la exposición *Between debris and things*, los objetos que las componen son presentados de nuevo y de forma distinta a su entorno originario. El acto de re-presentar (presentar de nuevo) apela a la fuerza dentro el presente: pensar y narrar con las cosas encontradas en el presente – conceptuales, materiales, temporales etc. – que podrían desplegarse hacia el futuro gracias a la mediación artística. En esto consiste también el valor poético de las obras presentadas en la exposición *Between debris and things*: percibir y pensar por medio de las cosas, “re-presentar” e influenciar, ocuparse de ellas y actuar. Es importante este último verbo – actuar – para recordar que cada orientación estética es también una orientación ética. Los escombros (*debris*) de la civilización capitalista son cosas que, despojadas de su funcionalidad, una vez usadas y echadas a la basura, vuelven al estado cero de su objetualidad, y gracias a la mediación de estos artistas tornan a ser cosas (*things*), en concreto una categoría especial de cosas: obras de arte. La práctica artística en este contexto asume el valor de encuentro y de experiencia material, puesto que cada estética intenta reorientar el espacio perceptivo en general, en este caso el espacio y la percepción de los objetos cotidianos que habitan en la sociedad consumista. En general la obra de arte es un dispositivo de encuentro entre el público y estos objetos “re-presentados” para un nuevo entendimiento. Es también un espacio de posibilidad, en el cual el presente es proyectado hacia el futuro.



ACTIVIDADES PARALELAS



'FLYING DEBRIS', Alberto Feijóo

Alberto Feijóo realizó el workshop 'Flying Debris', que tomó como punto de partida algunas ideas entorno a la ciudad y lo marginal que plantea el proyecto expositivo para proponer una llamada a la acción dentro y fuera del espacio expositivo. El taller comenzó con una deriva alrededor del Centro del Carmen, en la que se recolectaron diversos materiales y objetos, así como material impreso. Después los participantes realizaron collages y ensamblajes con el material recopilado, experimentando a partir de los materiales rescatados y re-contextualizados. Los resultados del taller se instalaron en diferentes puntos de la sala de exposiciones.

Alberto Feijóo va realitzar el workshop 'Flying Debris', que va prendre com a punt de partida algunes idees al voltant de la ciutat i el marginal que planteja el projecte expositiu per a proposar una crida a l'acció dins i fora de l'espai expositiu. El taller va començar amb una deriva al voltant del Centre del Carmen, en la qual es van recollectar diversos materials i objectes, així com material imprès. Després les persones participants van realitzar collages i assemblages amb el material recopilat, i van experimentar a partir dels materials rescatats i recontextualitzats. Els resultats del taller es van instal·lar en diferents punts de la sala d'exposicions.

Alberto Feijóo carried out the 'Flying Debris' workshop, which took as a starting point some ideas about the city and marginality laid out by the project in order to propose an action in and outside of the exhibition space. The workshop began with a wander around the Centro del Carmen, in which various materials and objects were collected, as well as printed material. Afterwards, the participants made collages and assemblages with the collected material, experimenting with the rescued and re-contextualized materials. The results of the workshop were installed at different spots in the exhibition hall.

'EN LA ROCA TURQUESA EL PAPO', Elena Aitzkoa

Elena Aitzkoa realizó la performance 'En la roca turquesa el papo', en la que interactuó con la piezas expuestas mediante su cuerpo y utilizando el canto, la poesía y los silbidos. "En los huecos silbar para que el aire arrase el territorio hasta desnudar. En el aire silbar para que el aire silbe con lengua doble caminos de Mar. En la lengua silbar. En la lengua dormir. Oxígeno. Ascu. Líquen. Zarza Amarilla. Noche en la luna. En la luna besar. En la noche los huecos. Cantar. Hacer nacer lo que dentro vive con manos vacías nacer en los huecos silbar. Cantar. Poema. Cantar. En los huecos nadar. Y bucear aire tumbados en roca, que arrasa, que lava lavanda espleigo campo oído, oreja, nariz, boca, brazos. En la roca turquesa el papo".

Elena Aitzkoa va realitzar la performance 'En la roca turquesa el papo', en la qual va interactuar amb les peces exposades mitjançant el seu cos i utilitzant el cant, la poesia i les xiulades. "En los huecos silbar para que el aire arrase el territorio hasta desnudar. En el aire silbar para que el aire silbe con lengua doble caminos de Mar. En la lengua silbar. En la lengua dormir. Oxígeno. Ascu. Líquen. Zarza Amarilla. Noche en la luna. En la luna besar. En la noche los huecos. Cantar. Hacer nacer lo que dentro vive con manos vacías nacer en los huecos silbar. Cantar. Poema. Cantar. En los huecos nadar. Y bucear aire tumbados en roca, que arrasa, que lava lavanda espleigo campo oído, oreja, nariz, boca, brazos. En la roca turquesa el papo".

Elena Aitzkoa carried out the performance 'En la roca turquesa el papo' (On the turquoise rock the crop), in which she interacted with the pieces on display with her body and using song, poetry and whistling. "Whistling in the hollows so that the wind may lay the territory to waste and bare. Whistling through the air, so the air can whistle sea ways with double tongue. Whistling in the tongue. Sleeping in the tongue. Oxygen. Ember. Lichen. Yellow blackberry bush. Night in the moon. Kissing in the moon. At night the hollows. Singing. Giving life to what lives inside with empty hands being born in the hollows whistling. Singing. Poem. Singing. Swimming in the hollows. And diving air lying on rock, that sweeps, that washes lavender lavender-seed field hearing, ear, nose, mouth, arms. On the turquoise rock the crop".

'texto y diálogo con Antonio R. Montesinos', Federica Matelli

Federica Matelli participa en el proyecto mediante un texto en el catálogo y una conversación con Antonio R. Montesinos. Tanto en el texto como en diálogo con el comisario, Matelli realiza un recorrido por las bases conceptuales que sustentan el proyecto 'Between debris and Things', introduciendo conceptos relacionados con el 'AntropoCapitaloceno' y lo post-natural, así como repasando a las bases del Realismo / Materialismo especulativo y el Régimen poético-especulativo.

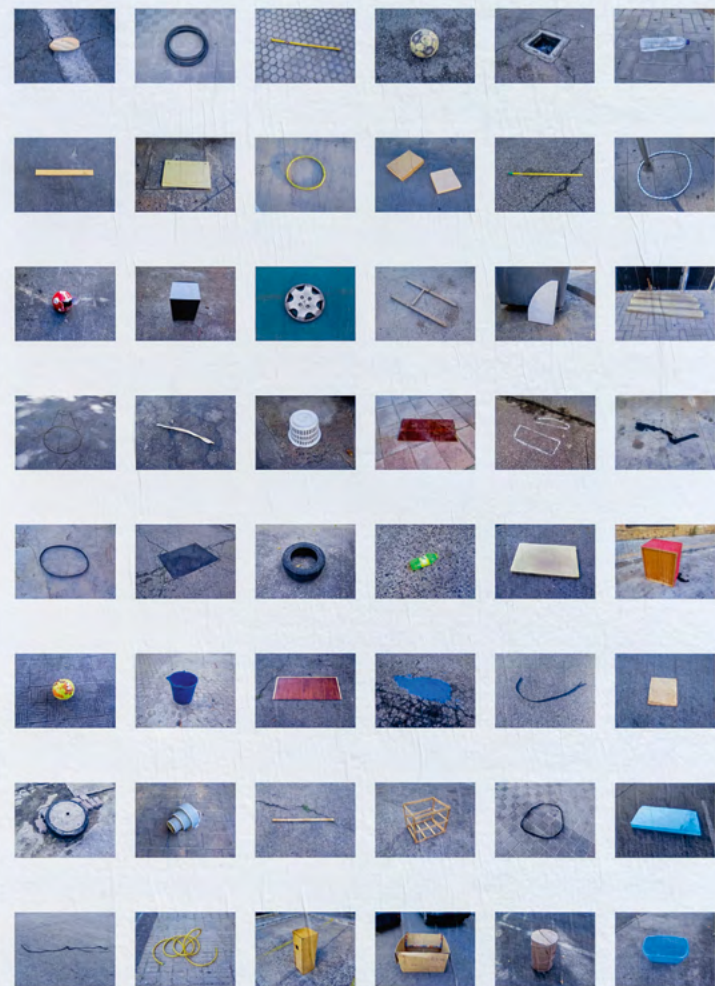
Federica Matelli participa en el projecte mitjançant un text en el catàleg i una conversa amb Antonio R. Montesinos. Tant en el text com en diàleg amb el comissari, Matelli realitza un recorregut per les bases conceptuals que sustenten el projecte 'Between debris and things', introduint conceptes relacionats amb l'Antropocapitalocé i el postnatural, així com repassant a les bases del Realisme / Materialisme especulatiu i el règim poéticoespeculatiu.

Federica Matelli participates in the project through a text in the catalogue and a conversation with Antonio R. Montesinos. Both in the text and the dialogue with the curator, Matelli carries out an itinerary of the conceptual bases which back up the project 'Between debris and Things', introducing concepts related to the 'AnthropoCapitalocene' and the post-natural, as well as reviewing the bases of Speculative Realism / Materialism and the Poetic-Speculative Regime.



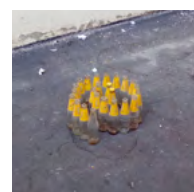
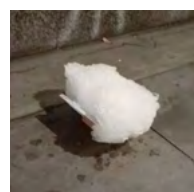
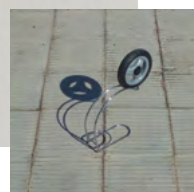
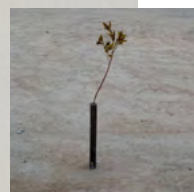
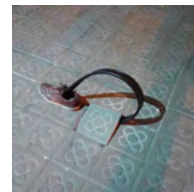
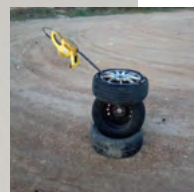
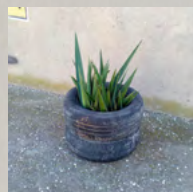
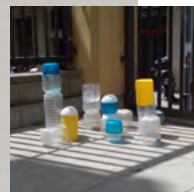
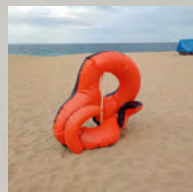






ATLAS OF ABANDONED OBJECTS.

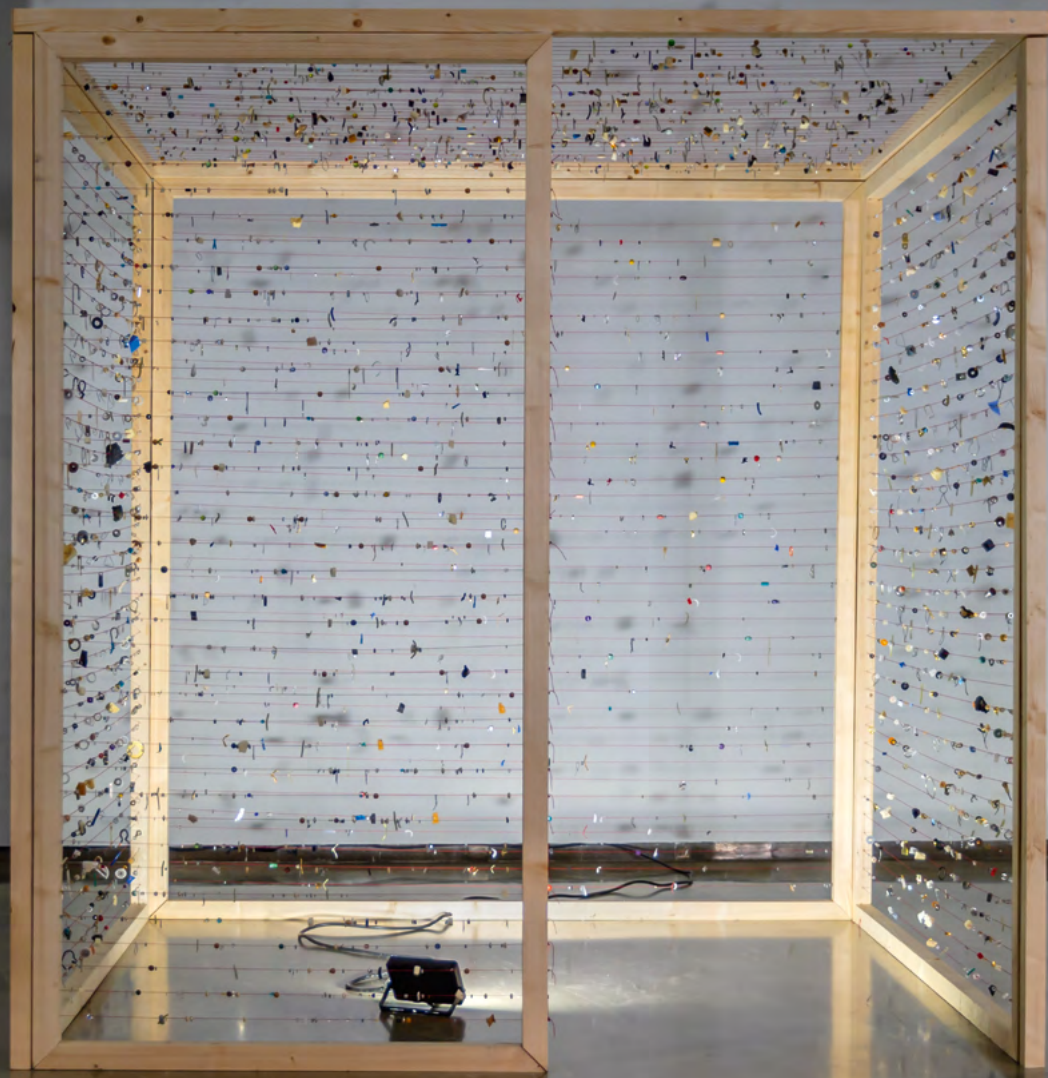
Jesús Palomino Sevilla, 2016

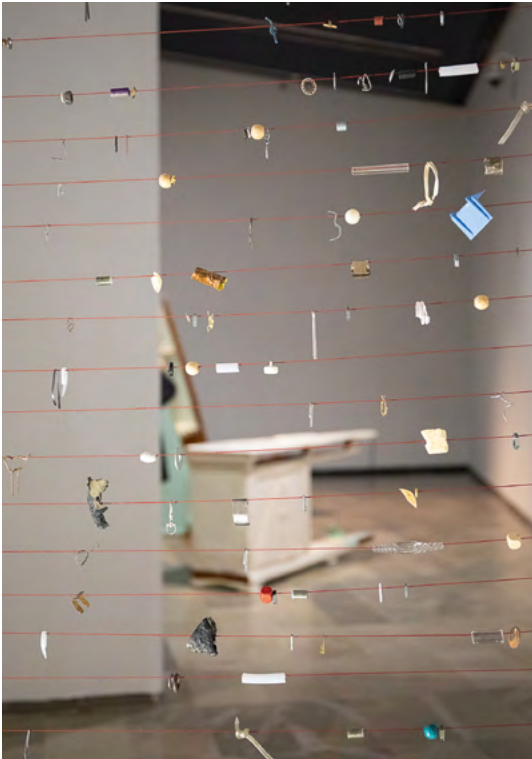






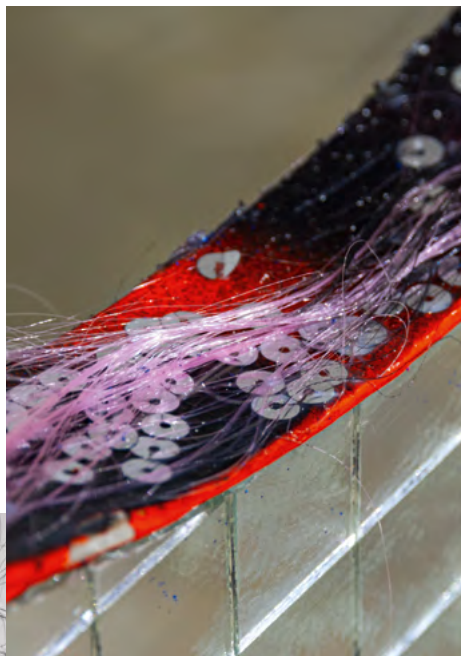




















ART
EXHIBITION
2023





BETWEEN DEBRIS AND THINGS

Antonio R. Montesinos



Ja en els anys 60 Robert Smithson ens parlava sobre els objectes abandonats, i ens mostrava la cara oculta del consum capitalista. En el seu text *A Tour of the monuments of Passaic* (1967), Smithson realitza una estratègia de resignificació de les ruïnes industrials del Passaic, i dirigeix la seua atenció en contextos urbans de perifèria. Aquests espais, que ell mateix va denominar com a paisatges “entròpics”, són espais semiabandonats per l’home, a mig camí entre l’urbà i el natural. Els “monuments” que Smithson descriu són el resultat de l’intent fallit d’ordenació de la naturalesa per part de l’home i estan, com a ruïnes contemporànies que són, en ple procés de reabsorció per part de la naturalesa. El terme “entròpic” pretén definir la tendència cap a l’equilibri natural basada en els processos de dispersió i pèrdua d’energia. Aquests processos fan que l’ordenat per l’home –mitjançant l’urbanisme o l’arquitectura– es disgregue gradualment per a tornar a pertànyer al natural. Aquest fenomen ha sigut durant dècades associat al caos i definit com el moviment contrari a l’evolució, però en el fons ens recorda la limitada i efímera capacitat d’acció sobre el context natural que té l’home.

En el text *La entropía se hace visible* (1973) Smithson defineix l’entropia com un efecte que contradiu la lògica mecanicista del món. En aquest text ja esmenta certa problemàtica entorn a la generació de fems per part de la societat capitalista, i assenyala que el reciclatge i la separació de deixalles són procediments incapaços de frenar l’impacte humà en l’entorn. És interessant percebre l’anticipació d’Smithson a teories actuals que parlen sobre com l’ac-

tivitat humana sobre el planeta està aconseguint tal magnitud, que podem ja denominar la nostra època com a Antropocè¹, encara que pot ser un terme més adequat siga el de Capitalocè, que proposa Donna Haraway argumentant que aquests canvis estan més lligats al capitalisme i com aquest està deixant un rastre inesborrable de fem i modificacions en tot el planeta.

Per a resoldre aquesta problemàtica es parla cada vegada més –des de la filosofia o la sociologia– de la necessitat d'apartar del centre l'èsser humà com a intèrpret del món i de dissipar dicotomies heretades de la modernitat, com la divisió entre naturalesa i societat. De fet, quan Paul Crutzen planteja el terme Antropocè, ja posa de manifest que l'activitat humana té una base material i que la seua evolució afecta el món natural, dissolent la distinció entre els processos naturals i els artificials.

Altres autors, com Timothy Morton, proposen també eliminar la idea de naturalesa com una cosa aliena al món humà. En *Dark ecology* (2016) convida a revisar els efectes de la interacció humana sobre la naturalesa sense prioritzar l'home. Segons Morton:

“L'Antropocè no és més que el nom que li hem posat al fet que actualment hi haja materials fabricats pels humans que recobreixen l'escorça terrestre, com per exemple asfalts de tota classe, que els geòlegs estan començant a abordar com un nou tipus de mineral. I tota mena de plàstics, que des de cert punt de vista, també constitueixen un mineral nou.”²

També Jane Bennett, en *Vibrant Matter; a political ecology of things* (2010), proposa parar atenció a l'efecte de la interacció humana amb el material des

¹ [1]L'any 2000 el guanyador del premi Nobel de química, Paul Crutzen, va proposar el terme Antropocè com un complement al d'Holocè, que es refereix al període postglacial. Amb el terme Antropocè (de π anthropos, “ésser humà”, i κ kainos, “nou”) Crutzen pretenia definir un període en el qual el principal factor geològic sobre el planeta és el provocat per l'activitat humana. L'impacte també afecta el clima (calfament global) i els ecosistemes (la denominada “extinció massiva de l'Holocè”).

² Morton, Timothy. (2016, 13 desembre). *Timothy Morton: una ecologia sin naturaleza*. Recuperat de: <http://lab.cccb.org/es/timothy-morton-ecologia-sin-naturaleza/>

d'una perspectiva no antropocèntrica. Bennett proposa deixar d'entendre que l'única relació que hi ha entre l'activitat capitalista i el material és l'obtenció de benefici a partir de l'extracció i modificació dels materials, advertint que el capitalisme també modifica el material, creant nous ecosistemes (com les illes flotants de fem) o processos (com el calfament global). Segons Bennett aquestes conseqüències materials han de ser considerades també en l'àmbit polític, per la qual cosa planteja, basant-se en “la Teoria de l'actor-xarxa” (TAR) de Bruno Latour i en “el vitalisme material” de Deleuze i Guattari, un model que transgredeix la dicotomia que estableix els humans com a subjectes actius i els objectes com a elements passius i inerts.

En *Reensamblar lo social: una introducción a la teoria de l'actor-red* (2005) Bruno Latour ja anunciava el fracàs del projecte modern i de dualismes com la diferenciació entre naturalesa i societat. La TAR proposa “materialitzar el món social” i “socialitzar el món material”, introduint en les ciències socials, tant elements humans (individus i grups), com no-humans (coses, màquines i altres organismes) i considerant tots aquests elements com “actants” amb possibilitat d'agència”, és a dir, amb capacitat per a afectar i ser afectat mútuament. D'altra banda planteja deixar de parlar d'essències per a centrar-se en entramats de relacions o *assemblages*. Resumint, la TAR proposa reformular el caduc model modern –essencialista i antropocèntric– plantejant una concepció del món híbrida i embullada, dissolent jerarquies i desplaçant del centre el subjecte humà.

Bennett avança en aquest model proposat per Latour, i afirma que tot està interconnectat i accepta que els elements materials són també actius, perquè són capaços de produir efectes i alterar el curs dels esdeveniments en la vida pública. A aquesta habilitat per a produir efectes la denomina *thing power*, introduint aquest concepte mitjançant l'experiència següent:

“En un assolellat matí [...] sobre la reixeta del col·lector d'aigües pluvials de la badia de Chesapeake, davant d'un Sam's Bageis, a Cold Spring Lane (Baltimore), vaig trobar:

uns grans guants de plàstic negre d'home
una densa capa de pol·len de roure
una immaculada rata morta
un tap de botella de plàstic blanc
un pal·lis de fusta

Guant, pol·len, rata, tap i pal. Vaig trobar aquests articles, que dringaven entre els enderrocs i resta de coses. Entre, d'una banda, coses a ignorar que denotaven activitat humana (els esforços de l'obrer, el treball de l'escombriaire, l'èxit de l'emmetzinador de rates), i d'altra banda, coses que cridaven l'atenció per dret propi, existents per damunt de la seua associació amb significats, hàbits o projectes humans. En el segon cas, les coses exhibien la seua 'thing-power': emetien una crida, fins i tot si jo no entenia el que estaven dient. No obstant això van provocar certs afectes en mi: jo estava espantada per la rata morta (o estava simplement dormint?) i consternada per la seua ventrada, però també sentia una mica més: una consciència sense nom davant la impossible singularitat d'aquella rata, aquella configuració de pol·len, aquell –d'altra banda completament banal– tap de plàstic produït de manera industrial.”³

Bennett afirma també que cadascun d'aquests elements –que considera “actants”– mai actua individualment, sinó que la seua agència depèn de la col·laboració amb la resta. Per a desenvolupar aquesta idea es basa en “els cossos afectius” d'Espinoza i en els *assemblages* de Deleuze i Guattari. Segons Espinoza el poder d'un cos per a afectar uns altres inclou al seu torn la capacitat de ser també afectat, per la qual cosa cap cos és exclusivament objecte o subjecte. Espinoza pensava que totes les coses són maneres diferents d'una mateixa substància i cadascun d'aquestes “maneres” és un conjunt de cossos simples. Tots –tant els cossos simples, com les maneres complexes– s'esforcen per continuar existint (*conatus*), mantenint per a això les relacions que els constitueixen i establint noves aliances. Per a pensar en aquesta mena de relacions Bennett recorre també als *assemblages* de Deleuze i Guattari. Els

explica com a agrupacions específiques d'elements de tota mena (materials vibrants) que es relacionen de forma no jeràrquica.

El projecte *Between debris and things* pretén explorar les pràctiques d'una sèrie d'artistes que utilitzen tècniques basades en l'*assemblage* d'objectes i materials oposats en l'actualitat. Un moment afectat pel capitalisme i que hereta certs models moderns que col·loquen l'home en el centre i que pensa el social com una cosa dissociada del context natural. Models que estan causant problemes per a gestionar la nostra relació amb els materials que extraïem i utilitzem per a produir objectes que seran tard o d'hora rebutjats. Les peces seleccionades assumeixen, almenys en el formal, una tradició que comença amb el collage cubista i l'*assemblage*, el *ready made* o l'*objet trouvé*, associats al Dadaisme i al Surrealisme. Pràctiques objectuals que es polititzen en els anys 60 del segle passat, quan autors com Walter Benjamin, Michel de Certeau, Henri Lefebvre o Guy Debord reflexionen sobre l'objecte de consum. Aquesta tradició arriba als nostres dies a través de moviments com l'Art Povera o el Nou Realisme, així com diferents corrents de l'art conceptual vinculats al quotidià. Aquestes pràctiques conceptuals, com bé explica Federica Matelli en *Lo cotidiano en las prácticas artísticas contemporáneas: hacia el régimen poético-especulativo*⁴, estan influenciades per teories posestructuralistes que, encara intentant trencar amb el modernisme, continuen inscrites en la tradició filosòfica kantiana.

“Podem dir que l'art entès d'aquesta manera interpreta el món i la realitat i reflexiona sobre aquests des de la perspectiva epistemològica (això és, subjectivista, interna al subjecte), en línia amb els desenvolupaments en els camps filosòfic i teòric de la modernitat i postmodernitat, a partir dels quals –i sobretot de la revolució filosòfica iniciada per Immanuel Kant en 1781– el subjecte pensant defineix la realitat i dona origen a

³ Bennett, Jane. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Ed: Duke University Press, 2010. p. 4.

⁴ Matelli, Federica (2015). *Lo cotidiano en las prácticas artísticas contemporáneas: hacia el régimen poético-especulativo. El caso de Nicolás Lamas*. En: Pau Alsina y Ana Rodríguez Granell (coord). *Art Matters II*. Artnodes. Núm. 16, pàgs. 65-75. UOC [Data de consulta: <<http://journals.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/n16-matelli/n16-matelli-pdf-es>> <<http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i16.2535>>

un pensament absolutament 'antropocèntric', mentre el coneixement i la reflexió sobre 'l'objecte en si' queden confinats a un resignat oblit."⁵

Aquest paradigma kantià ha influenciat tota la filosofia occidental moderna, estableix la consciència humana com a forma superior de coneixement i relega a un segon lloc la realitat material i objectiva. Les pràctiques artístiques que s'inscriuen en aquestes línies de pensament solen utilitzar els objectes com a signes, i donen més importància a elements conceptuals i lingüístics que a la seua materialitat.

Enfront d'aquesta tendència, els corrents adscrits al Materialisme/Realisme especulatiu⁶ –en els quals s'inscriuen Jane Bannet o Timothy Morton– proposen recuperar la importància de la matèria, i critiquen, al seu torn, l'antropocentrisme del pensament modern i postmodern. Aquestes teories plantegen una nova definició del concepte "objecte" i una relació simètrica (d'influència o agència mútua) entre objectes i subjectes. Les obres que componen el projecte *Between debris and things*, malgrat assumir una formalització que entronca amb la genealogia descrita anteriorment, pretenen ser interpretades dins d'aquestes coordenades. Els processos que han donat lloc a les peces que componen el projecte no se centren en el lingüístic ni pretenen imposar un significat als objectes utilitzats. Més aviat es basen en la manipulació plàstica, fent sorgir el significat a partir de la relació directa entre l'artista i els objectes, és a dir, l'acte creatiu es dona a partir d'una relació poètica (*poiesis*) conjunta. Aquests processos tenen més a veure amb la reincorporació i presentació directa d'aquests objectes –acceptant que han sigut abandonats i buidats de significat humà–, amb la reparació i cura d'aquests o amb l'experimentació directa, a partir de les propietats físiques i materials (pes, equilibri, textures, etc.) dels objectes i materials utilitzats.

⁵ Ibidem, p. 67

⁶ [6]No he aprofundit en l'anàlisi dels corrents adscrits al Materialisme/Realisme especulatiu perquè en el text de Federica Matelli, inclòs també en aquest catàleg, ja es fa en profunditat.



ALBERTO FEIJÓO

La peça d'**Alberto Feijóo** està inspirada en les estructures de descans que solem trobar a la ciutat: algunes fetes pel govern local, unes altres per organitzacions de ciutadans i unes altres merament accidentals o apropiades. Es tracta d'una estructura multifuncional, està feta per a ser contemplada i alhora és una peça de mobiliari que ofereix un lloc de descans i un punt de vista alternatiu per a observar la resta d'obres. Sobre la seua superfície trobem una sèrie d'imatges impreses en tela que poden utilitzar-se com a cobertes. Aquestes imatges ens traslladen a un altre territori, a un paisatge arrasat i oblidat on alguns objectes emergeixen de la terra per a oferir-nos el seu testimoniatge.

Banc de sala / estructura de magatzematge. Mod. 1, 2019-2020

Fusta Tauler de densitat mitjana (DM) 20mm. i impressió digital sobre tela
120x85 cm.

Pàgs 12, 32, 33, 36-37, 38-39, 40,41, 79, 98

JESÚS PALOMINO

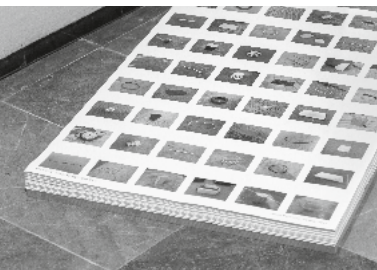
Jesús Palomino presenta una nova edició de cartells de la sèrie *Atlas of abandoned objects*, que realitza des de l'any 2012. En aquesta ocasió es presenta l'edició de Sevilla. En aquests cartells Palomino documenta la trobada fortuïta amb objectes abandonats en diferents ciutats del món. L'artista utilitza la fotografia per a capturar aquests objectes, els classifica després i edita diferents tipus d'atles, segons les condicions específiques de cada exhibició. En aquesta ocasió es presenten com una edició de 500 cartells que el públic assistent pot agafar, si així ho desitja.

ATLAS OF ABANDONED OBJECTS Poster Edition Seville, 2019-2020

Edició de 500 pòsters, 594x841 mm.

Quadricromia sobre paper semimat de 150 grs.

Págs 13, 36-37, 39, 42, 43, 80, 98



ALBERT GIRONÈS

@Espontani és un compte d'Instagram que porta en actiu des de l'any 2016. En aquest **Albert Gironès** documenta intervencions creades de manera espontània a partir d'objectes que troba al carrer. Gironès realitza construccions efímeres basant-se en les característiques formals i físiques dels objectes, i atorga presència i un nou significat a objectes inicialment rebutjats. Els exercicis que realitza no pretenen posseir els objectes, sinó establir un joc efímer amb aquests. Després de documentar les construccions l'artista abandona el lloc, per la qual cosa aquestes probablement desapareixeran en poc temps.

@espontani, 2019

Plataforma digital activada mitjançant una tauleta.

Págs 14, 36-37, 44, 45, 81, 98



IØRUND AASE FALKENBERG

El treball de **Jørund Aase Falkenberg** parteix d'un fort plantejament ecologista. Tracta d'incloure un buit existencial per a provocar noves actituds contemplatives a través de la presència directa dels materials, als quals deixa que contengui la seua història. El treball seleccionat pertany a una sèrie de peces en les quals l'artista recopila teles i parracs. El procés continua amb un procés d'esquinçat i neteja del material tèxtil, i acaba amb l'assecat industrial de tot el material, que conforma diferents embulls que presenta sense quasi modificació.

Supernova (Bilbao), 2014

Fusta, caragols i tela oposada, esquinçada, llavada i assecada en assecador.

Pàgs 15, 46, 47, 82



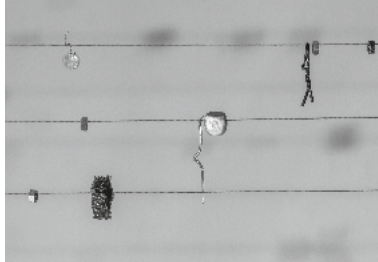
JULIÀ PANADÈS

El treball de **Julià Panadès** juga a partir de l'humor, la ficció i l'espiritual. Presenta un conjunt de peces realitzades a partir de plàstics i diferents materials que sol trobar en els seus passejos per les platges de Mallorca. Amb aquests materials Panadès improvisa xicotetes intervencions efímeres en forma d'altars o tòtems. Aquestes construccions li permeten imaginar rituals per a ajudar a protegir el planeta de l'acció de l'ésser humà. Aquestes intervencions, en un primer moment, eren construïdes i documentades in situ, després es desmuntaven i els materials eren reciclats. Més endavant va començar a recollir aquests materials plàstics per a realitzar encaixos com els que es presenten en sala.

Rituales antropocenos, 2018

Assemblatges (plàstic, ciment, petxines) / Fotografia digital.

Pàgs 4, 16, 36-37, 48, 49, 50, 51, 83



JULIA LLERENA

Julia Llerena presenta una peça en la qual continua utilitzant objectes i materials que troba en els seus passejos quotidians. Des de fa algun temps està organitzant aquests objectes en dues dimensions –com en un pentagrama– però en aquesta ocasió Llerena construeix un habitacle que fa referència a la cabanya primitiva vitruviana i a com tant la paraula com l'escriptura van lligades a l'interior i a la comunitat. L'ordenació de materials que construeix aquest text està basat en un codi d'escriptura de tot just 32 inscripcions que, segons l'estudi de la paleoantropòloga Genevieve von Petzinger, es repetia en múltiples jaciments prehistòrics per tota Europa.

La habitación propia, 2020
Tècnica mixta: objectes i fusta.

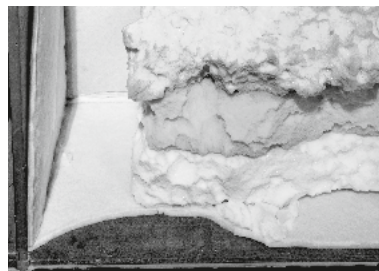
Págs 4, 17, 36-37, 52-53, 54, 55, 84

ANAÍS ANGULO DELGADO

El treball d'**Anaïs Angulo Delgado** comença a partir dels seus passejos rutinaris, en els quals recollecta mobles i objectes abandonats. Aquests són després restaurats mitjançant tècniques relacionades amb la construcció de mobiliari: els revist amb buata o goma-escuma, els entapissa, els engrapa o els pinta. Aquest procés es converteix en un exercici de cura que pretén mitigar l'abandó que aquests objectes han patit. Una vegada intervinguts aquests elements són desplegats a la sala i denominats segons els noms dels carrers on s'han sigut oposats, i s'estableix així una relació permanent entre els objectes i els llocs on van ser trobats.

Sorolla - Leví, 2018 - 2019
De-construcció i entapissat.

Págs 18, 22, 55, 56-57, 58, 59, 64-65, 85



ELENA AITZKOA



Elena Aitzkoa és escultora i poetessa, encara que la seua pràctica abasta també la música i la performance. El conjunt de peces seleccionat formen part del projecte *Zarza Corazón*, un dels seus projectes més recents. Moltes de les peces d'Aitzkoa tenen aspecte de farcellets, aquests xicotets conjunts d'objectes que són embolicats per a facilitar el seu transport. Cada peça és un conglomerat de diferents fragments d'objectes quotidians, des d'objectes personals a xicotetes troballes que Aitzkoa recupera i reconfigura per a crear noves relacions. Per a això utilitza tècniques com el lligat, el plegat, el nuat i el cosit.

Esbarzer groc, 2019

Escaiola, pigmentom tela, pals, oli.

Liquen, 2019

Escaiola, pigmentom, tela.

Brasa, 2019

Escaiola, pigmentom, tela.

Oxigen, 2019

Tècnica mixta: escaiola, pigmentom tela.

Nit en la lluna, 2019

Escaiola, pigmentom tela, ciment.

Pàgs 19, 22, 32, 34, 66, 67, 68-69, 86, 108

LUCÍA C. PINO

Les peces que presenta **Lucía C. Pino** pertanyen al projecte *Place no emphasis* que va realitzar l'any 2015 en la galeria Ana Mas Projects (Barcelona). Aquestes peces consisteixen en una sèrie d'objectes quotidians –com un bombo, uns espills o uns cilindres de formigó– que han sigut intervinguts mitjançant diferents elements. Lucía estableix una relació simètrica amb els objectes i els materials, i fa que la seua resignificació no emane només de la seua voluntat, sinó que atenga també les mateixes característiques físiques de l'objecte. En aquesta relació de no "dominació" accepta la capacitat d'acció de les coses i les propietats de cada material; i percep el trencament, l'error, l'efímer o el precari com a elements constructius.

VOLUPTUOSO, 2015

Bombo, fang encaixats, dos fluorescents amb protecció per a exterior de 8W.

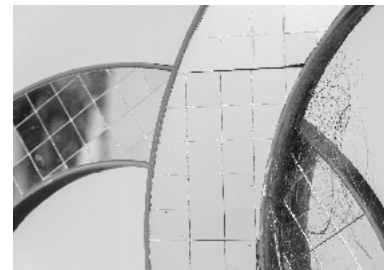
PLODDING POWER poder andar con paso pesado, 2016

Guix, pintura, acer.

IRDIAL II, 2015

Fusta, tessel·les d'espill, resina de polièster, pintura, plomes, silicona, cadenes, fil d'acer, tensors...d'altres.

Pàgs 20, 22, 60, 61, 62, 63, 64-65, 87, 89



CHRISTIAN LAGATA

Christian Lagata presenta una adaptació de la instal·lació principal de “Verd chroma”, la seua última exposició individual, al Centre Pàrraga (Múrcia). La peça mescla referències al privat i al públic, contextos que el capitalisme difumina cada vegada més. Sobre una plataforma enrajolada –com les parets del mateix estudi de Lagata– es disposen una sèrie de peces que fan referència als diferents espais de la ciutat contemporània. Lagata acobla materials com ara alumini, fusta o formigó per a substituir el seu valor d’ús capitalista per un altre d’ordre simbòlic i afectiu. A la instal·lació se suma una fotografia que fa referència a les deambulacions que l’artista realitza dins del seu procés de treball.

Eixir del solc en llaurar la terra II, 2020

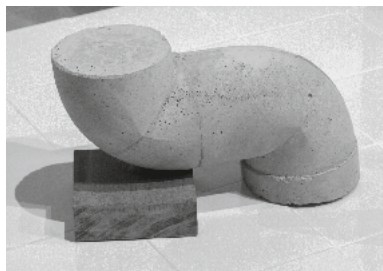
Objectes i materials recuperats i intervinguts, fusta i taulells.

Sense títol (Faria), 2017

Fotografia. Injecció de tinta sobre paper Hahnemühle Photo Rag 188 gr.

Ed 7 + p.a

Pàgs 21, 22, 68-69, 70, 71, 72, 88, 108



Between debris and things

Federica Matelli

En un article titulat *Jetsam* (fem), publicat en el número 114 de "Texte zur Kunst" dedicat a la mar, l'historiador de la ciència D. Graham Burnett cita un biòleg anglès del segle XIX, Arhur Thomson, qui en un text homòleg afirma, a propòsit d'un passeig per la costa després d'una tempestat:

"Mai se sap el que es pot descobrir entre el "jetsam", el fem, com dirien alguns. Però això és nomenar de forma equivocada el "jetsam", perquè encara que a vegades hi ha un component de fem –els enderroc de la civilització– aquesta poc atractiva paraula rares vegades és apropiada en referència a la totalitat que trobem. El que trobem principalment són *les restes de la vida*: criatures que han sigut arrancades dels seus amarraments, o que han sigut forçades pels corrents a les arpes de la marea entrant, o que han sigut colpejades fins a la mort i després arrossegades a la riba".¹

La composició del "jetsam" descrita per Thomas segurament ha canviat a partir del segle XX. Si fa cent anys aquestes ànimes venien dels cossos inermes de peixos i animals, de branques de fusta o de la vegetació aquàtica –morts,

¹ D. Graham Burnett. Jetsam. En "Texte zur Kunst", Issue núm. 114 / June 2019, p.96-114

"One never knows what one may discover among the jetsam – the rubbish, as some people would say. But this is to miscalc the jetsam, for although there is sometimes an element of rubbish – the debris of civilisation – the uninviting word is seldom appropriate in reference to the whole. What we mostly find is *the wreckage of life* – creatures that have been torn from their moorings, or that have been forced by currents into the grip of the incoming tide, or that have been battered to death and then swept ashore."

arrancats i entregats a la terra per la mateixa força furiosa que abans els allotjava– hui dia trobem una altra classe de deixalles marines. De la mateixa manera que l'experiència d'un biòleg del segle XIX pot ser diferent de la d'un biòleg actual, també ho és la d'un artista modern en comparació amb la d'un artista contemporani. Pensem en la contemplació de la mar i de la costa d'artistes romàntics com Joseph Mallord William Turner en la *Tempestat* o Caspar David Friedrich, que en la pintura *La Lluna eixint arran de mar* mostra la mística complicitat entre tres anònimes figures i l'ignot.

Hui l'escenari és indubtablement molt diferent. El que trobem majoritàriament en moltes platges després de la tempesta són els desfets del progrés industrial al costat d'algun peix mort. No sols això, hui la mar és a més escenari dels drames i tragèdies de la societat capitalista global: naufragis, migracions massives, turisme, confins i fronteres, no sols entre poblacions i cultures sinó també entre naturalesa i artificialitat. A propòsit d'això ens recorden Allan Sekula i Noël Burch:

"La nostra premissa és que la mar continua sent l'espai crucial de la globalització. En cap altre lloc la desorientació, la violència i l'alienació és més manifesta, però aquesta realitat no és evident i ha de ser abordada com un puzzle, o un misteri o un problema a resoldre".²

Aquestes paraules de Sekula i Noël Burch fan referència a la globalització i a l'agressivitat del capitalisme actual, però podrien expandir-se fins a abastar conceptes que van més enllà de la mar, de l'econòmic i el social, incloent-hi nocions que comprenen el nostre planeta sencer, aspectes no antropocèntrics o sociològics. Em referisc a conceptes que fan referència a l'Antropocè, explorats per autors com Donna Haraway, Jane Bennett o Thimoty Morton entre altres". Alguns autors més crítics, com Donna Haraway, ajusten el terme i han proposat substituir Antropocè pel de *Capitaloceno* (de 'capital' i *καινός* kainos, 'nou'), a partir de l'observació que el terme Antropocè representa a la

² Allan Sekula & Noël Burch, *The Forgotten Space*. In "e-flux", Wednesday, August 28, 2013 <https://www.e-flux.com/program/65074/allan-sekula-amp-noel-burch-the-forgotten-space/>

humanitat sencera (*anthropos* - humà) quan en realitat la responsabilitat de l'impacte ambiental és més aviat atribuïble al sistema capitalista i a l'indiscriminat desenvolupament industrial que propicia l'ús d'energies no netes. En aquest text he decidit unir les dues paraules per a referir-me a la humanitat capitalista, per la qual cosa utilitzaré el terme 'AntropoCapitaloceno'.

(ECO) REALISME ESPECULATIU

En un llibre titulat *Shadowing the Anthropocene. Eco Realism for Turbulent Times*, Adrian Ivakhiv fa un pas més i intenta corregir l'antropocentrisme d'aquestes interpretacions i de la cultura contemporània moderna i postmoderna. Ens avisa que, encara que la reflexió filosòfica des de Kant fins als nostres dies ha eclipsat i posat en segon lloc la realitat material i objectiva, és equivocat considerar-la com una ombra de la humanitat, i més aviat la descriu com a independent d'aquesta. Aquest oblit dels aspectes materials per part de l'anàlisi filosòfica i cultural contemporània –que és també una forma d'antropocentrisme dins de la cultura i de les ciències humanistes– ha tingut conseqüències que es fan evidents en l'*AntropoCapitaloceno*. Segons Ivakhiv l'*AntropoCapitaloceno* és una temptativa de nomenar aquesta situació, aquesta ombra que l'ésser humà ha projectat i projecta sobre la realitat no humana i les seues conseqüències. Però ens recorda també que l'*AntropoCapitaloceno* no serà etern, no és més que un esdeveniment –una etapa de la història geològica del planeta com les altres– i està destinada a acabar mentre la realitat material que l'acompanya seguirà el seu camí, li sobreviurà i l'enterrarà, perquè l'*AntropoCapitaloceno* és una contradicció en si mateix i s'afonarà per davall de les pròximes capes geològiques per vindre.³

Enfront d'aquesta constatació, és necessària la formulació d'una nova manera d'interpretar el món i la seua realitat, un nou realisme que confie en una realitat que ens excedeix i que sovint es burla de nosaltres. Sempre hi ha

alguna cosa que està més enllà del subjecte humà: altres subjectes no humans. Ací la reflexió ecologista o ambientalista troba una filosofia de recent naixement –de fet batejada tan sols en el 2007– denominada Realisme o Materialisme especulatiu, i que dona origen a un nou pensament ecoambientalista que podríem dir Ecorealisme.

En filosofia, el Realisme o Materialisme especulatiu naix –amb autors com Graham Harman, Quentin Meillassoux, Iain Hamilton Grant o Ray Brassier entre molts altres– com a reacció al Postmodernisme i com a crítica de la condició antropocèntrica del pensament contemporani i el seu plantejament epistemològic. Intenta així condicionar, dotant-la d'un nou sentit, la interpretació dels objectes que conviuen en el món amb els éssers humans. Hem de considerar a més que la paraula "objecte" està carregada de significats i que té una llarga història i evolució dins del pensament occidental, per la qual cosa tal vegada seria oportú substituir-la per la paraula de més ampli espectre "cosa". Els objectes són de fet, un tipus de coses que sempre s'entenen com relacionats amb un subjecte, i això és just el que el Realisme/Materialisme Especulatiu vol evitar, que la relació objecte-subjecte domine sobre les altres relacions, com a objecte-objecte o cosa-cosa.

Podríem dir llavors que es tracta d'una mena de pensament que –com en el cas de l'OOO de Graham Harman– s'ocupa de les relacions entre les coses i entre els humans i altres coses en el seu difícil embolic i complexitats interdependents. És un realisme immanent que troba la solució al problema ontològic des de la "física" més que des de la metafísica.

Encara que no ho sembla, perquè les teories del Realisme/Materialisme especulatiu semblen extremadament abstractes, hi ha una correspondència molt pròxima entre aquest moviment filosòfic i la civilització industrial. Una bona part de la realitat actual d'aquesta última excedeix l'humà i es compon, d'una banda d'objectes produïts i artificials, i per un altre de fem, que també és una part significativa d'aquesta excedència física. El fem és l'excrement del cos industrial: acumulacions arremolinades de fem en el mitjà dels oceans del planeta, acumulacions de partícules tòxiques, pols radioactiva i plàstic per

³ Adrian Ivakhiv. *Shadowing the Anthropocene: Eco-Realism for Turbulent Times*. Ed. Punctum books, 2018, p.16-17.

tots costats, metalls en la sang, acumulació de fem espacial, muntanyes de deixalles electròniques en l'atmosfera. Com bé especifica Adrian Ivakhiv:

“Una cosa AntropoCapitalista (d'ara en avant, Cosa A/C) inclou humans, remugants, pastures de cereals, combustibles fòssils, motors de combustible, ciutats, xarxes tecnoeconòmiques, i una proliferant gamma de coses fetes per a la cosa i coses fetes per a fer coses per a la cosa. Fins i tot les coses fetes per la cosa A/C semblen ser més vives i complexes: la vida digital, la nanotecnologia, mons en línia. Estem constituint una mega xarxa (network) sobre una mega xarxa però amb relacions entre les dues – Terra 1.0 i Terra 2.0 – cada vegada més tènue i fràgil.”⁴

Un aspecte que totes aquelles coses tenen en comú és que existeixen, són reals igual que tu i jo, i tenen el mateix nivell d'agència, és a dir, de produir esdeveniments i accions en el seu voltant, i això –segons el Realisme / Materialisme especulatiu– hauria de ser suficient per a tindre-les en compte com a part important de la realitat.

D'altra banda, alguna cosa que caracteritza les coses de la civilització industrial és la seua plasticitat; això significa que els objectes produïts per aquesta es poden reutilitzar o modificar per a finalitats diferents respecte a aquells per als quals van ser creats. En molts casos observem una plasticitat obstinada i excessiva, perquè es tracta de coses que, malgrat la seua mal·leabilitat i obediència, no són realment d'un sol ús o reciclables, o només ho són aparentment. El que tenen en comú la major part de les coses produïdes industrialment és que, una vegada que són utilitzades per la gent durant el temps limitat del seu ús previst, es converteixen en fem permanent. Les rebutgem de les nostres cases encara que, globalment parlant no hi ha deixalles, aquestes coses simplement s'amunteguen voltant o dins de nosaltres.

Reconec, com Ivakhiv, que el desig dels realistes i materialistes especulatius per reconèixer i evidenciar la proliferació d'objectes en la nostra realitat és

⁴ Ibidem, p. 30

un pas important perquè retorna a la filosofia una preocupació pel món en la seua globalitat i no sols per la humanitat. D'altra banda, l'important és no reduir l'especulació sobre els objectes (les coses) a un estèril particularisme i recordar, juntament amb Graham Harman i el seu OOO, que “l'objectualitat” de les coses és sempre el producte d'una sèrie de relacions amb altres objectes i amb els humans. Aquests objectes (coses) no són simplement objectes aïllats sinó que deriven d'una sèrie de processos i relacions (per exemple extractius, o productius) i s'embullen en “ecologies relacionals” que tenen efectes en el món i que es transmeten en el temps. Per això, en el cas d'un eco-realisme, seria oportú allargar la reflexió sobre l'objecte al seu context –a les relacions amb altres objectes i als processos que els envolten, els sostenen o els constitueixen– perquè el capitalisme industrial i consumista és sistèmic, i per tant cal interpretar els seus efectes sistèmics i relacionals.

ESTÈTICA ESPECULATIVA

Per descomptat aquests conceptes no són una novetat. Ja es parla des de fa anys de postnaturalesa, concepte pel qual la cultura humana i la naturalesa ja no són pensades com a separades sinó en una relació de mútua i potencialment destructiva influència. Una de les primeres autores a traçar aquesta noció va ser Donna Haraway en *El manifiesto Cyborg*, en el qual intentava expandir els límits dels conceptes de naturalesa i de cultura en relació al gènere. Ara aquest concepte s'expandeix més enllà de l'humà, en la relació entre objectes classificats com a naturals i aquells classificats com a artificials.

En relació amb aquestes nocions les pràctiques artístiques ambientals “tradicionals”, com el *Land Art*, semblen perdre el seu sentit, ja que l'acte de fer art amb o en la naturalesa perd el seu significat en un món en el qual la naturalesa mateixa s'entremescla i es confon amb l'artifici i els productes de l'*AntropoCapitaloceno*. Urgeix, llavors, replantejar les pràctiques artístiques que es refereixen als objectes –artificials o naturals– i la seua interpretació sota nous conceptes que siguin més adequats en els nostres temps, en correlació amb l'esmentat sobre la plasticitat de les coses produïdes, la morfogènesi de

la realitat objectual i el seu component relacional. És a dir: restituir l'art a un nou i diferent paper "agencial".

EL RÈGIM POETICOESPECULATIU

El règim materialista o realista en el pensament filosòfic correspon a l'emergència d'un règim poéticoespeculatiu en l'art contemporani, com ja destacava en un article publicat en el número setze d'ArtNode . El règim poètic especulatiu està conformat per pràctiques artístiques que se centren en el fet de "fer"—en la praxi, en la manipulació plàstica i formal— i que resignifiquen, no tant el valor lingüístic o comunicatiu dels objectes que conformen l'obra d'art, sinó la mateixa poètica o pràctica artística, amb intervencions en els aspectes materials i físics dels objectes —o de les coses en general— pretenent alterar i modificar la seua identitat física. Això correspondria al règim poètic especulatiu (Armen Avanessian) de l'art contemporani, que allunya l'eix del discurs des del valor comunicatiu i semiòtic de l'art (el gir lingüístic) cap al seu valor factual —és a dir la seua agència, la seua capacitat de provocar accions— i el seu aspecte material. El règim poètic especulatiu afirma que un enunciat artístic, com pot ser també el lingüístic, no és només un missatge abstracte sinó que és també un fet —un fet lingüístic, un fet artístic i un fet real. Una estratègia poètica que acostia la pràctica artístiques amb objectes o coses a un piratreig (*hacked*) material i cultural que permet "manufacturar noves possibilitats".⁶

En *Ecological Aesthetic* Nathaniel Stern recorda dos conceptes claus de la filosofia de Jean Luc Nancy que també ens són útils per a definir una ecoestètica especulativa: el primer d'aquests seria el concepte de "ser- amb en el món" i es

refereix al fet que el subjecte humà habita en un món poblat per molts altres subjectes no-humans — una comunitat d'humans i no humans com diria Bruno Latour —, el segon seria el concepte de "re-presentació", que ha d'entendre's en un sentit no repetitiu sinó més aviat intensiu, és a dir, en el sentit de "presentar de nou": de la presentació a la "re-presentació", una presència que és presentada. En les obres que veiem en l'exposició *Between debris and things*, els objectes que les componen són presentats de nou i de manera diferent al seu entorn originari. L'acte de re-presentar (presentar de nou) apella per força dins el present: pensar i narrar amb les coses oposades en el present — conceptuals, materials, temporals, etc. — que podrien desplegar-se cap al futur gràcies a la mediació artística. En això consisteix també el valor poètic de les obres presentades en l'exposició *Between debris and things*: percebre i pensar per mitjà de les coses, "re-presentar" i influenciar, ocupar-se'n i actuar. És important aquest últim verb — actuar — per a recordar que cada orientació estètica és també una orientació ètica. Els enderrocs (*debris*) de la civilització capitalista són coses que, despulades de la seua funcionalitat, una vegada usades i tirades al fem, tornen a l'estat zero de la seua objectualitat, i gràcies a la mediació d'aquests artistes tornen a ser coses (*things*), en concret una categoria especial de coses: obres d'art. La pràctica artística en aquest context assumeix el valor de trobada i d'experiència material, ja que cada estètica intenta reorientar l'espai perceptiu en general, en aquest cas l'espai i la percepció dels objectes quotidians que habiten en la societat consumista. En general l'obra d'art és un dispositiu de trobada entre el públic i aquests objectes "re-presentats" per a un nou enteniment. És també un espai de possibilitat, en el qual el present és projectat cap al futur.

⁵ MATELLI, Federica (2015). «Lo cotidiano en las prácticas artísticas contemporáneas: hacia el régimen poético-especulativo. El caso de Nicolás Lamas». En: Pau ALSINA y Ana RODRÍGUEZ GRANELL (coord). «Art Matters II». Artnodes. N.º 16, págs. 65-75. UOC [Fecha de consulta: dd/mm/aa] <<http://journals.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/n16-matelli/n16-matelli-pdf-es>> <<http://dx.doi.org/10.7238/a.v0i16.2535>>

⁶ Armen Avanessian. *Miamificación*. Ed. Materia Oscura, 2019, p.219-220.



Between debris and things.

By Antoni R. Montesinos

In the 60s Robert Smithson was already speaking about abandoned objects, showing us the hidden face of capitalist consumerism. In his text *A Tour of the Monuments of Passaic* (1967), Smithson carries out a strategy of redefinition of the industrial ruins of Passaic, focusing his attention on peripheral urban contexts. These spaces, which he himself called “entropic landscapes”, are semi-abandoned by man, halfway between the urban and the natural. The “monuments” that Smithson describes are the result of man’s failed attempt to organize nature and are, just like contemporary ruins, in the process of being reabsorbed by nature. The term “entropic” claims to define the tendency towards the natural balance based on the processes of dispersion and loss of energy. These processes make what is ordered by man –through urban planning or architecture– gradually disintegrate so it belongs once more to nature. This phenomenon has been associated with chaos for decades and defined as the opposite movement of evolution, but deep down it reminds us of the limited and ephemeral capacity for action that man has on the natural environment.

In the text *Entropy made visible* (1973) Smithson defines entropy as an effect that contradicts the mechanistic logic of the world. In this text he already mentions certain problems surrounding the generation of rubbish by capitalist society, pointing out that recycling and the separation of waste are procedures that are incapable of stopping the human impact on the environment. It is interesting to note Smithson’s anticipation of current theories that speak about how human activity on the planet is reaching such magnitude that our era can now be called the Anthropocene, although perhaps a more appropriate term is Capitalocene, as proposed by Donna Haraway who ar-

gues that these changes are more linked to capitalism and how it is leaving an indelible trail of rubbish and modification in the whole planet.

In order to solve this problem, there is increasingly talk –from philosophy or sociology– of the need to remove the human being from the centre as interpreter of the world and to dispel dichotomies inherited from modernity, such as the division between nature and society. In fact, when Paul Crutzen suggested the term Anthropocene, he already demonstrated that human activity has a material basis and that its evolution affects the natural world, dissolving the distinction between natural and artificial processes.

Other authors, such as Timothy Morton, also suggest eliminating the idea of nature as something alien to the human world. In *Dark ecology* (2016) he invites us to review the effects of human interaction on nature without prioritizing man. According to Morton:

“Anyway, the Anthropocene is just the name that we gave for the fact that there are now, in the top layers of Earth’s crust, human-made materials such as all different kinds of concrete, which are now thought by geologists to be a new kind of mineral. And all kinds of plastics. Which in a certain other sense are also another kind of mineral.”

Also Jane Bennett, in *Vibrant Matter*, a political ecology of things (2010), proposes paying attention to the effects of human interaction with the material from a non-anthropocentric perspective. Bennett suggests we stop understanding that the only relationship which exists between capitalist activity and the material is the obtaining of profit from the extraction and modification of materials, warning that capitalism also modifies the material, creating new ecosys-

tems (such as islands of floating garbage) or processes (such as global warming). According to Bennett, these material consequences must also be considered at the political level, for which she suggests a model, based on Bruno Latour's "actor-network theory" (ANT) and Deleuze and Guattari's "material vitalism", which transgresses the dichotomy that establishes humans as active subjects and objects as passive and inert elements.

In *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory* (2005) Bruno Latour already announced the failure of the modern project and of dualisms such as the differentiation between nature and society. The ANT suggests "materializing the social world" and "socializing the material world", introducing in the social sciences, both human elements (individuals and groups) and non-human elements (things, machines and other organisms) and considering all these elements as "actants" with the possibility of "agency", that is, with the capacity to affect and be mutually affected. On the other hand, he proposes to stop talking about essences in order to focus on networks of relations or "assemblages". In short, ANT proposes reformulating the outdated modern model – essentialist and anthropocentric – suggesting a hybrid and entangled conception of the world, dissolving hierarchies and displacing the human subject from the centre.

Bennett moves forward on the model proposed by Latour, affirming that everything is interconnected and accepting that material elements are also active, since they are capable of producing effects and altering the course of events in public life. She calls this ability to produce effects "thing power", introducing this concept through the following experience:

"On a sunny morning [...] in the grate over the storm drain to the Chesapeake Bay in front of a" Sam's Bagels "on Cold Spring

Lane in Baltimore, I found:
one large men's black plastic work gloves
/ one dense mat of oak pollen/ one unblemished dead rat/ one white plastic bottle cap/ one smooth stick of wood

Glove, pollen, rat, cap, stick. As I encountered these items, they shimmered back and forth between debris and things-between, on the one hand, stuff to ignore except insofar as it betokened human activity (the workman's efforts, the litterer's toss, the rat poisoner's success), and, on the other hand, stuff that commanded attention in its own right, as existents in excess of their association with human meanings, habits or projects. In the second moment, stuff exhibited its 'thing-power': it issued a call, even if I did not quite understand what it was saying. At the very least it provoked affects in me: I was repelled by the dead (or was it merely sleeping?) rat and dismayed by the litter, but I also felt something else: a nameless awareness of the impossible singularity of that rat, that configuration of pollen, that otherwise utterly banal mass-produced plastic water-bottle cap."

Bennett also affirms that each of these elements –which she considers "actants"– never act individually, but that their agency depends on their collaboration with the rest. To develop this idea, she relies on Spinoza's "affective bodies" and on Deleuze and Guattari's "assemblages." According to Spinoza, the power of a body to affect others also includes the capacity to be affected as well, so that no body is exclusively an object or a subject. Spinoza thought that all things are different modes of the same substance and each of these "modes" is a set of simple bodies. All –both simple bodies and complex modes– strive to continue existing (conatus), maintaining the relationships that constitute them and establishing new alliances. To think about this type of relationship Bennett also draws on the

"assemblages" of Deleuze and Guattari. She explains them as specific groupings of elements of all kinds (vibrant matter) which are related in a non-hierarchical way.

The project *Between debris and things* aims to explore the practices of a series of artists who use techniques based on assembling objects and materials found at the present time. A moment affected by capitalism which inherits certain models of modernity which place man at the centre and consider the social as something dissociated from the natural context. Models that are causing problems in managing our relationship with the materials that we extract and use to produce objects that will sooner or later be discarded. The selected pieces take on, at least formally, a tradition which began with cubist collage and assemblage, the ready made or objet trouvé, associated with Dadaism and Surrealism. Objectual practices that became politicized in the 1960s, when authors such as Walter Benjamin, Michel de Certeau, Henri Lefebvre or Guy Debord reflected on the consumer object. This tradition reaches our days through movements such as Arte Povera or New Realism, as well as different currents of conceptual art linked to the everyday. These conceptual practices, as Federica Matelli explains well in *The Everyday in Contemporary Art Practices: Towards a Speculative Poetic Regime*, are influenced by poststructuralist theories that, whilst trying to break with modernism, continue to be inscribed in the Kantian philosophical tradition.

"We can say that art understood in this way interprets the world and reality and reflects on them from an epistemological perspective (that is, subjectivist, internal to the subject), in line with developments in the philosophical and theoretical fields of modernity and postmodernity, from which –and especially since the philosophical revolution initiated by Immanuel Kant in 1781– the thinking subject defines reality, giving rise to an absolutely 'anthro-

pocentric' philosophy, whilst knowledge and reflection about the 'object itself' are confined to a resigned oblivion."

This Kantian paradigm has influenced all of modern Western philosophy, establishing human consciousness as the highest form of knowledge and relegating material and objective reality to second place. Artistic practices inscribed within these lines of thought tend to use objects as signs, giving more importance to conceptual and linguistic elements than to their own materiality.

In the face of this trend, the currents ascribed to Speculative Materialism / Realism –in which Jane Bennett or Timothy Morton are inscribed– propose to recover the importance of matter, whilst criticizing the anthropocentrism of modern and postmodern thought. These theories propose a new definition of the concept "object" and a symmetrical relationship (of mutual influence or agency) between objects and subjects. The works that make up the *Between debris and things* project, despite accepting a formalization that connects with the genealogy described above, claim to be interpreted within these coordinates. The processes that have given rise to the pieces that make up the project do not focus on the linguistic nor do they try to impose a meaning on the objects used. Rather, they are based on sculptural manipulation, making meaning emerge from the direct relationship between the artist and the objects, that is, the creative act is born from a joint poetic relationship (poiesis). These processes have more to do with the reincorporation and direct presentation of these objects –accepting that they have been abandoned and emptied of human meaning–, with the repair and care of them or with direct experimentation, based on the physical and material properties (weight, balance, texture, etc.) of the objects and materials used.

Jørund Aase Falkenberg's work is based on a strong environmental approach. He tries

to enclose an existential vacuum in order to provoke new contemplative attitudes through the direct presence of the materials, which are allowed to tell their own story. The selected work belongs to a series of pieces in which the artist collects fabrics and rags. The process continues with a process of tearing and cleaning of the textile material, ending with the industrial drying of all the material, which forms different clutters which he presents with hardly any modification.

Elena Aitzkoa is a sculptor and poet, although her practice also includes music and performance. The selected set of pieces are part of *Zarza Corazón* (Blackberry Heart), one of her most recent projects. Many of Aitzkoa's pieces have the appearance of bundles, those small sets of objects that are wrapped in order to make their transport easier. Each piece is a conglomeration of different fragments of everyday objects, from personal objects to small finds that Aitzkoa recovers and reconfigures to create new relationships. For this she uses techniques such as tying, folding, knotting and sewing.

Anaïs Angulo Delgado's work begins with her routine walks, in which she collects abandoned furniture and objects. These are then restored using techniques used in the construction of furniture: she covers them with wadding or foam rubber, she upholsters, staples or paints them. This process becomes an exercise of care that aims to alleviate the neglect these objects have suffered. Once these elements have been altered, they are displayed in the room and titled according to the names of the streets where they were found, thus establishing a permanent relationship between the objects and the places where they were found.

The pieces presented by **Lucía C. Pino** belong to the *Place* no emphasis project that she carried out in 2015 at the Ana Mas Projects gallery (Barcelona). These pieces

consist of a series of everyday objects –such as a drum, some mirrors or some concrete cylinders– which have been altered by the use of different elements. Lucía establishes a symmetrical relationship with objects and materials, so that their redefinition does not originate solely from her will, but also responds to the physical characteristics of the object itself. In this relationship of “non-domination” she accepts the ability of things to act and the properties of each material; perceiving breakage, error, the ephemeral or the precarious as constructive elements.

Alberto Feijóo's piece is inspired by resting structures usually found in the city: some made by the local government, others by civic organizations and others which are merely fortuitous or appropriated. It is a multifunctional structure, made to be contemplated and at the same time it is a piece of furniture that offers a resting place and an alternative point of view to observe the rest of the works. On its surface there are a series of images printed on fabric that can be used as covers. These images transport us to another territory, a devastated and forgotten landscape where objects emerge from the earth to offer us their testimony.

@Espontani is an Instagram account that has been active since 2016. In it Albert Gironès documents interventions created spontaneously from objects he finds on the street. Gironès makes ephemeral constructions based on the objects' own formal and physical characteristics, giving presence and a new meaning to initially rejected objects. The exercises he performs are not intended to possess the objects, but to establish an ephemeral game with them. After documenting the constructions, the artist leaves the scene, so they will probably disappear shortly after.

Christian Lagata presents an adaptation of the main installation of *Verde chroma*, his

latest solo exhibition, at the Centro Párraga (Murcia). The piece mixes references to the private and the public, contexts that capitalism increasingly blurs. On a tiled platform –like the walls of Lagata's own studio– a series of pieces are arranged that refer to different spaces in the contemporary city. Lagata assembles materials such as aluminium, wood or concrete to substitute their capitalist use value for another of a symbolic and affective order. A photograph added to the installation refers to the wanderings that the artist makes within his work process.

Julia Llerena presents a piece in which she keeps on using the objects and materials that she finds on her daily walks. For some time she has been organizing these objects in two dimensions –like on a pentagram– but this time Llerena builds a living space that refers to the primitive Vitruvian hut and how both words and writing are linked to the interior and the community. The organisation of materials constructed by this text is based on a writing code of just 32 inscriptions that, according to the study by the palaeoanthropologist Genevieve von Petzinger, was repeated in multiple prehistoric sites throughout Europe.

Jesús Palomino presents a new edition of posters from the *Atlas* of abandoned objects series, which he has been producing since 2012. On this occasion, the Seville edition is presented. In these posters Palomino documents chance encounters with abandoned objects in different cities around the world. The artist uses photography to capture these objects, classifying them later and editing different types of atlases, according to the specific conditions of each exhibition. On this occasion they are presented as an edition of 500 posters that the public can take if they wish.

Julia Panadès's work plays with humour, fiction and the spiritual. She presents a set

of pieces made from plastics and the different materials she usually finds on her walks along the beaches of Mallorca. With these materials, Panadès improvises small ephemeral interventions in the form of altars or totems. These constructions allow her to imagine rituals which help protect the planet from human action. These interventions, at first, were built and documented “in situ”, then they were dismantled and the materials recycled. Later, she began to collect these plastic materials to make assemblages like those presented in the exhibition.

Between debris and things.

Federica Matelli

In an article titled *Jetsam* (rubbish), published in the 114th issue of “*Texte zur Kunst*” dedicated to the sea, the science historian D. Graham Burnett quotes a 19th century Scottish biologist called Arthur Thomson, who in a text with the same title states, concerning a walk along the coast after a storm: “One never knows what one may discover among the jetsam – the rubbish, as some people would say. But this is to miscall the jetsam, for although there is sometimes an element of rubbish – the *débris* of civilisation – the uninviting word is seldom appropriate in reference to the whole. What we mostly find is the wreckage of life – creatures that have been torn from their moorings, or that have been forced by currents into the grip of the incoming tide, or that have been battered to death and then swept ashore.”

The composition of the “*Jetsam*” described by Thomas has most assuredly changed as of the 20th century. If a hundred years ago these souls came from the defenceless

bodies of fish and animals, from wooden branches or from aquatic vegetation -dead, uprooted and delivered to the earth by the same furious forces that previously lodged them- these days we find another class of marine debris. In the same way that the experience of a 19th century biologist may be different from that of a contemporary one, so is that of a modern artist compared to that of their contemporaries. Let us consider the contemplation of the sea and the coast by romantic artists such as Joseph Mallory William Turner in the *Tempest* or Caspar David Friedrich, who in the painting *Moonrise over the Sea* shows the mystical complicity between three anonymous figures and the unknown.

Today the scene is undoubtedly very different. What we mostly find on many beaches after the storm is the debris of industrial progress along with the occasional dead fish. Not only this, today the sea is also the scene of the dramas and tragedies of global capitalist society: shipwrecks, massive migrations, tourism, boundaries and borders, not only between populations and cultures but also between nature and artificiality. Allan Sekula and Noël Burch remind us of this:

“Our premise is that the sea continues to be the crucial space for globalization. In no other place are disorientation, violence and alienation more manifest, but this reality is not evident and must be approached like a puzzle, a mystery or a problem to be solved”.

These words by Sekula and Noël Burch refer to globalization and the aggression of current capitalism, but could expand to encompass concepts which go beyond the sea, the economic and the social, including ideas which encompass our entire planet, non-anthropocentric or sociological aspects. I am referring to concepts that mention the Anthropocene, explored by authors such as Donna Haraway, Jane

Bennett or Timothy Morton amongst others. Some more critical authors, such as Donna Haraway, go straight to the point and propose replacing the term Anthropocene with Capitalocene (from ‘capital’ and kainos, ‘new’), based on the observation that the term Anthropocene represents the whole of humanity (anthropos - human) when in reality the responsibility for the environmental impact is rather attributable to the capitalist system and an indiscriminate industrial development which fosters the use of dirty energy. In this text I have decided to fuse the two words to refer to capitalist humanity, so I will use the term ‘AnthroCapitalocene’.

Speculative (Eco)Realism

In a book called *Shadowing the Anthropocene*. Eco Realism for Turbulent Times, Adrian Ivakhiv goes one step further and attempts to correct the anthropocentrism of these interpretations and of contemporary modern and postmodern culture. He warns us that, although philosophical reflection from Kant to the present day has overshadowed and put material and objective reality in second place, it is wrong to consider this as a shadow of humanity, and rather he describes it as independent. This neglect of material aspects by contemporary philosophical and cultural analysis -which is also a form of Anthropocentrism within culture and the humanistic sciences- has had consequences that become evident in the AnthroCapitalocene. According to Ivakhiv the AnthroCapitalocene is an attempt to name this situation, this shadow that the human being has projected and projects on non-human reality and its consequences. But it also reminds us that the AnthroCapitalocene will not be eternal, it is nothing more than an event -a stage in the geological history of the planet like the others- and is destined to end whilst the material reality that accompanies it will continue on its way, will survive and bury it, since the Anthro-Capitalocene is a contradiction in itself and will sink below geological layers to come.

In light of this observation, it is necessary to formulate a new way of interpreting the world and its reality, a new realism that might bank on a reality that exceeds and often mocks us. There is always something that is beyond the human subject: other non-human subjects. Here the ecologist or environmentalist reflection finds a philosophy of recent birth -in fact baptized only in 2007- called Speculative Realism or Materialism, giving rise to a new eco-environmentalist thought that we could call Eco Realism.

In philosophy, Speculative Realism or Materialism was born -with authors such as Graham Harman, Quentin Meillassoux, Iain Hamilton Grant or Ray Brassier amongst many others- as a reaction to Postmodernism and a critique of the anthropocentric state of contemporary philosophy and its epistemological approach. It thus tries to condition, giving a new meaning to, the interpretation of objects that coexist in the world with human beings. Furthermore we must consider that the word “object” is loaded with meanings and that it has a long history and evolution within Western philosophy, so perhaps it would be appropriate to replace it with the broader word “thing.” Objects are in fact a type of thing that are always understood in relation to a subject, and this is just what Speculative Realism / Materialism wishes to avoid, that the object-subject relationship dominates over other relationships, such as object- object or thing-thing.

Therefore we could say that it is a type of thinking that -as in the case of Graham Harman’s OOO- deals with the relationships between things and between humans and other things in their difficult entanglement and interdependent complexities. It is an immanent realism that finds the solution to the ontological problem in “physics” rather than metaphysics.

Although it may not seem so, because the theories of Speculative Realism /

Materialism seem extremely abstract, there is a very close correspondence between this philosophical movement and industrial civilization. A large part of the latter’s current reality exceeds the human and is composed, on one hand, by manufactured and artificial objects, and on the other by rubbish, which is also a significant part of this physical surplus. Rubbish is the excrement of the industrial body: swirling accumulations of rubbish in the middle of the planet’s oceans, accumulations of toxic particles, radioactive dust and plastic everywhere, metals in the blood, accumulation of space junk, mountains of electronic waste in the atmosphere. As well explained by Adrian Ivakhiv:

“The AnthroCapitalist Thing (henceforth, Thing A/C) includes humans, ruminants, cereal grasses, fossil fuels, combustion engines, cities, techno-economic networks, and a proliferating array of things made for the Thing and things made to make other things for the Thing. Even things made by the A/C Thing seem to be getting livelier and more complex: digital life, nanotechnology, online worlds. We are building a complex meganetwork atop a complex meganetwork but with relations between the two - Terra 1.0 and Terra 2.0 - growing ever more tenuous and fragile”.

One aspect that all those things have in common is that they exist, they are real like you and me, and they have the same level of agency, that is, to produce events and actions around them, and this -according to Speculative Realism / Materialism- should be enough for them to be taken into account as an important part of reality.

On the other hand, something which characterizes the things of industrial civilization is their plasticity; this means that the objects it produces can be reused or modified for purposes other than those for which they were created. In many cases we note an obstinate and excessive plasticity, be-

cause these are things that, despite their malleability and obedience, are not really disposable or recyclable, but only appear to be so. What most industrially produced things have in common is that, once they are used for the limited time of their intended use, they become permanent rubbish. We dispose of them from our homes although, globally speaking there is no waste, these things just pile up around or inside us.

I agree, along with Ivakhiv, that the desire of speculative realists and materialists to recognize and highlight the proliferation of objects in our reality is an important step, since it returns to philosophy a concern for the world as a whole and not only for humanity. On the other hand, what is important is not to reduce speculation about objects (things) to a sterile particularism and to remember, along with Graham Harman and his OOO, that the "objectuality" of things is always the product of a series of relationships with other objects and with humans. These objects (things) are not simply isolated but rather they derive from a series of processes and relationships (for example, extractive, or productive) and are entangled in "relational ecologies" which have effects on the world and are transmitted over time. For this reason, in the case of an Eco Realism, it would be timely to extend the reflection on the object to its context -to its relationships with other objects and to the processes that surround, sustain or constitute themselves- industrial and consumer capitalism is systemic, and therefore it is necessary to interpret its systemic and relational effects.

Speculative Aesthetics

Of course these concepts are not new. Post-Nature has been talked about for years, a concept by which human culture and nature are no longer thought of as separate but in a relationship of mutual and potentially destructive influence. One of the first authors to outline this notion was Donna Haraway in *The Cyborg Manifesto*, in which she tried to

expand the limits of the concepts of nature and culture in relation to gender. Now this concept expands beyond the human, to the relationship between objects classified as natural and those classified as artificial.

In relation to these notions, "traditional" environmental artistic practices, such as Land Art, seem to lose their meaning, since the act of making art with or in nature loses its meaning in a world in which nature itself intermingles and gets mixed up with artifice and the products of the AnthropoCapitalocene. It is therefore urgent to rethink the artistic practices that refer to objects -artificial or natural- and their interpretation under new concepts that are more appropriate to our times, in reciprocity with what has been mentioned about the plasticity of the things produced, the morphogenesis of objectual reality and its relational component. That is to say: restoring art to a new and different role of "agency".

Speculative poetic regime

The materialist or realistic regime in philosophical thought corresponds to the emergence of a speculative poetic regime in contemporary art, as highlighted in an article published in number sixteen of *ArtNode*. The speculative poetic regime is made up of artistic practices that focus on "doing" -in praxis, sculptural and formal manipulation- and give new meaning, not so much to the linguistic or communicative value of the objects that make up the work of art, but rather to the poetic or artistic practice itself, with interventions in the material and physical aspects of objects -or things in general- hoping to alter and modify their physical identity itself. This would correspond to the Speculative Poetic Regime (Armen Avanessian) of contemporary art, which moves the focus of the discourse away from the communicative and semiotic value of art (the linguistic turn) towards its factual value -that is, its agency, its ability to provoke actions- and its material aspect.

The Speculative Poetic Regime affirms that an artistic statement, just like a linguistic one, is not only an abstract message but is also a fact -a linguistic fact, an artistic fact, and a real fact. A poetic strategy that brings artistic practice with objects or things closer to a material and cultural hack which allows for "manufacturing new possibilities".

In Ecological Aesthetics Nathaniel Stern recalls two key concepts of Jean Luc Nancy's philosophy which are also useful for defining a speculative Eco-aesthetics: the first of them is the concept of "being-with in the world" and refers to the fact that the human subject inhabits a world populated by many other non-human subjects - a community of humans and non-humans as Bruno Latour would say-, the second would be the concept of "re-presentation", which must be understood in an intensive rather than a repetitive sense, that is, in the sense of "presenting again": from presentation to "re-presentation", a presence that is presented. In the works seen in the exhibition *Between debris and things*, the objects which compose them, are presented again and in a different way from their original surroundings. The act of re-presenting (presenting again) appeals to the force within the present: thinking and narrating with things - conceptual, material, temporal, etc. - found in the present, which can deploy themselves into the future thanks to an artistic mediation. It is also in this that the poetic value of the works presented in the exhibition *Between debris and things* consists: perceiving and thinking by means of things, "re-presenting" and affecting, taking care of them and acting. This last verb - to act - is important in order to remember that each aesthetic orientation is also an ethical orientation. The debris of capitalist civilization are things that, stripped of their functionality, once used and thrown away, return to the zero state of their objectuality, thanks to the mediation of these artists they become things again, specifically a special category

of things: works of art. Artistic practice in this context assumes the value of an encounter and of a material experience, since each aesthetic tries to reorient the perceptual space in general, in this case the space and perception of everyday objects which inhabit consumer society. Generally, the work of art is a mechanism for an encounter between the public and these objects which are "re-presented" for a new understanding. It is also a space of possibility, in which the present is projected into the future.

- D. Graham Burnett. *Jetsam*. in "Texte zur Kunst," Issue N°. 114 / June 2019, p.96-114
- Allan Sekula & Noël Burch, *The Forgotten Space*. In "e-flux," Wednesday, August 28, 2013 <https://www.e-flux.com/program/65074/allan-sekula-amp-noel-burch-the-forgotten-space/>
- Adrian Ivakhiv. *Shadowing the Anthropocene: Eco-Realism for Turbulent Times*. Ed. Punctum books, 2018, p.16-17.
- Ibid, p. 30
- MATELLI, Federica (2015). «The everyday in contemporary artistic practices: towards the poetic-speculative regime. The case of Nicolás Lamas ». In: Pau ALSINA and Ana RODRÍGUEZ GRANELL (coord). "Art Matters II". *Artnodes*. No. 16, pp. 65-75. UOC <<http://journals.uoc.edu/ojs/index.php/artnodes/article/view/n16-matelli/n16-matelli-pdf-es>> <<http://dx.doi.org/10.7238/av0i16.2535>>
- Armen Avanessian. *Miamificación*. Ed. Materia Oscura, 2019, p.219-220.

